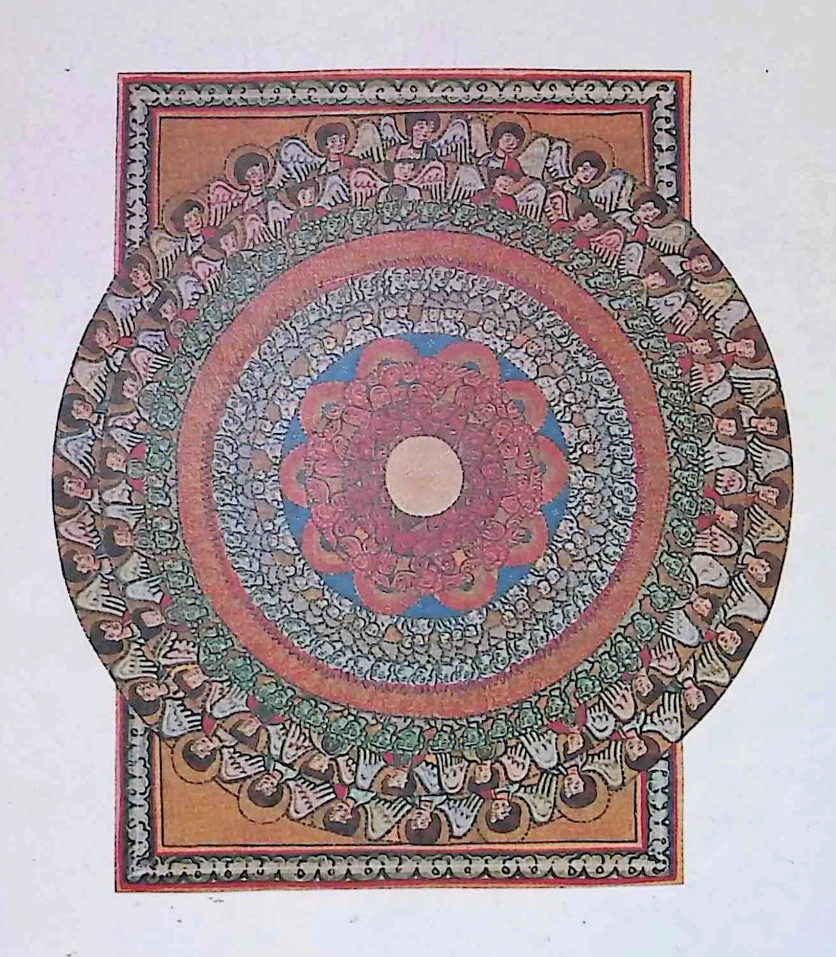
HILDEGARD DE BINGEN

SINFONÍA DE LA ARMONÍA DE LAS REVELACIONES CELESTIALES



EDITORIAL TROTTA

Sinfonía de la armonía de las revelaciones celestiales

Sinfonía de la armonía de las revelaciones celestiales

Hildegard de Bingen

Traducción de María Isabel Flisfisch

Introducción y comentarios de María Isabel Flisfisch,
María Eugenia Góngora, Italo Fuentes,
Beatriz Meli y María José Ortúzar

E D I T O R I A L   T R O T T A

La presente obra ha sido editada con la ayuda del Instituto de la Mujer
(Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales)

COLECCIÓN ESTRUCTURAS Y PROCESOS
Serie Religión

Ferraz, 55. 28008 Madrid
Teléfono: 91 543 03 61
Fax: 91 543 14 88
E-mail: trotta@infornet.es
http://www.trotta.es

ISBN: 84-8164-644-X
Depósito Legal: M-47.083-2003

Impresión
Marfa Impresión, S.L.

CONTENIDO

NOTA PRELIMINAR

En 1998, a propósito de la conmemoración de los 900 años del nacimiento de la visionaria Hildegard de Bingen, se produjo a nivel mundial una verdadera eclosión de diversas celebraciones que se manifestaron en seminarios, congresos, publicaciones, discografía, etc. Sin embargo, hasta hoy el mundo hispanoparlante ha podido acceder sólo fragmentariamente a la vasta obra de esta mujer del siglo XII (la traducción de *Scivias* de Antonio Castro Zafra y Mónica Castro, publicada por esta editorial en 1999, y el libro *Vida y visiones de Hildegard von Bingen*, cuya edición estuvo a cargo de Victoria Cirlot, publicado por la editorial Siruela en 1997, 2001).

Con anterioridad a esta conmemoración, a comienzos de 1996, se conformó nuestro equipo de investigación, primitivamente para trabajar en conjunto con un equipo de investigadores de la Universidad de Gante y Amberes (Bélgica), sobre temas relacionados con las mujeres de la Europa occidental en la Edad Media desde diversas perspectivas. Desde el inicio, nuestro interés se centró en la obra de la benedictina Hildegard de Bingen y, muy especialmente, en su obra lírica, hasta aquí poco estudiada. En el transcurso de estos años, hemos participado en dos proyectos de investigación, hemos organizado dos coloquios en Chile y concurrido a otros en Bélgica, y hemos dictado varios cursos relativos a nuestro tema de estudio.

La publicación inédita en español de la *Symphonia armonie celestium revelationum* surge como producto de nuestro proyecto de investigación Fondecyt 1000951. Sin embargo, este libro no habría sido posible sin la colaboración inestimable de nuestros colegas

belgas, con quienes hemos participado en un proyecto de la Agencia de Cooperación Internacional Chile-Flandes. Una parte muy importante del material bibliográfico al que hemos podido acceder, proviene de este proyecto. Por ello, queremos agradecer en primer lugar a Thérèse de Hemptine por toda su colaboración y apoyo; a Katrien Heene, a Jeroen Deploige, a Marysa Demoor y a Frank Willaert, con quienes hemos participado en Chile y en Bélgica muy estrechamente.

Un agradecimiento muy especial vaya para Paulina Hildalgo Aramburu, quien colaboró activamente en nuestro proyecto de investigación Fondecyt y que ahora ha cobrado nuevos rumbos.

Una persona que ha colaborado desinteresadamente en nuestros logros es Victoria Cirlot, quien no sólo participó en nuestro último coloquio en Santiago de Chile, sino que, además, destinó horas de su valioso tiempo en productivas conversaciones con nuestro equipo y nuestros estudiantes. Nuestros más sinceros agradecimientos a ella.

Finalmente, queremos dar las gracias a todos aquellos que colaboraron con nosotras en la edición de este libro.

ABREVIATURAS

1. *Abreviaturas de la obra hildegardiana (por orden alfabético)*

Ep	*Epistolarium*
Ldo	*Liber divinorum operum*, conocido también como *De operatione Dei*
Lvm	*Liber vite meritorum*
Ordo	*Ordo virtutum*
Ph	*Physica*, conocido también como *Liber subtilitatum diversarum creaturarum libri novem* o *Liber simplicis medicine*
Sc	*Scivias*
Symphonia	*Symphonia armonie celestium revelationum*
Vita	*Vita Sanctae Hildegardis*, por Theoderich von Echternach
Vita Disibodi	*Vita sancti Disibodi*
Vita Ruperti	*Vita sancti Ruperti*

2. *Abreviaturas bíblicas (por orden alfabético)*

Ab	Abdías
Ag	Ageo
Am	Amós
Ap	Apocalipsis
Ba	Baruc
1 Co	Primera epístola a los Corintios
2 Co	Segunda epístola a los Corintios
Col	Epístola a los Colosenses
1 Cro	Libro primero de las Crónicas
2 Cro	Libro segundo de las Crónicas
Ct/Cantar	Cantar de los Cantares
Dn	Daniel
Dt	Deuteronomio
Ef	Epístola a los Efesios
Esd	Esdras
Est	Ester
Ex	Éxodo
Ez	Ezequiel
Flm	Epístola a Filemón
Flp	Epístola a los Filipenses
Ga	Epístola a los Gálatas
Gn	Génesis
Ha	Habacuc
Hb	Epístola a los Hebreos
Hch	Hechos de los Apóstoles
Is	Isaías
Jb	Job
Jc	Jueces
Jdt	Judit
Jl	Joel
Jn	Evangelio según san Juan
1 Jn	Primera epístola de san Juan
2 Jn	Segunda epístola de san Juan
3 Jn	Tercera epístola de san Juan
Jon	Jonás

Jos	Josué
Jr	Jeremías
Judas	Epístola de san Judas
Lc	Evangelio según san Lucas
Lm	Lamentaciones
Lv	Levítico
1 M	Libro primero de los Macabeos
2 M	Libro segundo de los Macabeos
Mc	Evangelio según san Marcos
Mi	Miqueas
Ml	Malaquías
Mt	Evangelio según san Mateo
Na	Nahum
Ne	Nehemías
Nm	Números
Os	Oseas
1 P	Primera epístola de San Pedro
2 P	Segunda epístola de San Pedro
Pr	Proverbios
Qo	Eclesiastés (Qohélet)
1 R	Libro primero de los Reyes
2 R	Libro segundo de los Reyes
Rm	Epístola a los Romanos
Rt	Rut
1 S	Libro primero de Samuel
2 S	Libro segundo de Samuel
Sal	Salmos
Sb	Sabiduría
Si	Eclesiástico (Sirácida)
So	Sofonías
St	Epístola de Santiago
Tb	Tobías
1 Tm	Primera epístola a Timoteo
2 Tm	Segunda epístola a Timoteo
1 Ts	Primera epístola a los Tesalonicenses
2 Ts	Segunda epístola a los Tesalonicenses
Tt	Epístola a Tito
Za	Zacarías

3. *Otras abreviaturas*

ca.	aproximadamente
l.	línea

INTRODUCCIÓN

VIDA Y OBRA

La vida de la visionaria y escritora Hildegard de Bingen, nacida en la región del Rin cercana a la ciudad de Maguncia en 1098 y muerta en su convento de Rupertsberg en Bingen en 1179, nos es conocida a través de sus grandes libros visionarios y científicos, de su abundante epistolario y de la *Vita Sanctae Hildegardis*, una hagiografía compuesta por el monje Theoderich de Echternach en la década de 1180 y en la cual encontramos un número significativo de pasajes autobiográficos[1].

Hildegard fue la décima hija de Hildebert y de Mechtild de Bermersheim y fue entregada como «diezmo» a la vida religiosa, desde su infancia. Creció junto a su pariente y *magistra* Jutta de Sponheim en una clausura próxima al monasterio de monjes benedictinos de Disibodenberg, en una zona cercana a la ciudad de Maguncia, aunque situada en el interior y algo alejada del río Rin.

Hildegard vivió desde 1112 bajo la guía de Jutta, y cuando ésta murió en 1136, fue designada sucesora suya como *magistra* del grupo de religiosas que se habían unido a ellas en la clausura de Disibodenberg.

Hacia 1141 Hildegard inició la redacción de sus primeros textos visionarios (luego compilados como *Scivias*) gracias a la colaboración y al apoyo del monje Volmar de Disibodenberg, que continuaría siendo su secretario hasta su muerte, ocurrida en 1173. En 1146-1147

1. Para las fuentes biográficas de Hildegard, cf. Silvas (1999).

Hildegard buscó el apoyo de Bernardo de Claraval, una de las figuras con mayor autoridad en la Iglesia de entonces y, habiéndolo logrado, consiguió asimismo una importante autorización del entonces papa Eugenio III, cuando éste leyó públicamente fragmentos del *Scivias* durante el sínodo de Tréveris, que transcurrió entre fines de 1147 y comienzos de 1148.

A partir de esta «autorización» papal —que no consta sin embargo entre las epístolas de Eugenio III que han llegado hasta nosotros, aunque Hildegard la menciona en uno de sus escritos autobiográficos (*Vita* II.2)—, ella inició formalmente el registro de su abundante epistolario, dirigido a personajes de los diversos ámbitos eclesiásticos y seculares, y prosiguió con la escritura del *Scivias* y con el ordenamiento de los textos de sus composiciones litúrgicas que luego denominó *Symphonia armonie celestium revelationum*.

Además de iniciar en esos mismos años una intensa actividad como escritora y comunicarse con sus corresponsales a propósito de los temas más diversos, Hildegard experimentó una visión que la llevó a separarse de los monjes de Disibodenberg y fundar su propio monasterio en Bingen a orillas del Rin, en la colina denominada Rupertsberg. Su iniciativa se encontró con la completa oposición de los monjes, dirigidos entonces por el abad Kuno de Disibodenberg, y también con el escepticismo de algunas religiosas de la clausura y de sus familias. Los monjes veían en el alejamiento de Hildegard y sus religiosas un doble perjuicio; por una parte, dejarían de percibir las dotes de las religiosas que entraran en la nueva fundación e insistieron por un tiempo en conservar los bienes ya allegados a Disibodenberg gracias a las religiosas de la clausura; por otra parte, la reputación de Hildegard como consejera y conocedora de remedios para todo tipo de enfermedades era ya entonces muy reconocida, y su presencia en Disibodenberg atraía a peregrinos y enfermos que hacían del monasterio un centro de devoción.

Finalmente, contando con la ayuda de la poderosa familia von Stade y del arzobispo de Maguncia, Hildegard se trasladó a su fundación en Rupertsberg en 1150. En uno de sus escritos autobiográficos insertos en la *Vita Sanctae Hildegardis*, leemos cómo ella compara esta empresa y las dificultades y sufrimientos que debió afrontar con la de Moisés al llevar a su pueblo desde la esclavitud de Egipto a la Tierra Prometida por Dios (Ex 16):

> Entonces vi en una verdadera visión que me sucederían tribulaciones como a Moisés, porque cuando condujo a los hijos de Israel de Egipto

al desierto por el mar Rojo, murmuraron contra Dios y desalentaron a Moisés, a pesar de que Dios les hubiera iluminado con maravillosos signos (Ex 16,2). Así también Dios permitió que la gente común, mis parientes y algunas de las que vivían conmigo me desalentaran, puesto que nos faltaba lo necesario para vivir, si no nos lo daban en limosnas por la gracia de Dios. Como los hijos de Israel desalentaban a Moisés, así me inquietaban diciéndome: «¿De qué sirve el que monjas nobles y ricas hayan llegado a esta penuria cuando se encontraban en un lugar donde nada les faltaba?». Nosotras, sin embargo, esperábamos que nos socorriera la Gracia de Dios, que nos había mostrado aquel lugar (*Vita* II.5, en Cirlot 2001).

Podemos comprender la riqueza y variedad de los escritos de Hildegard a partir del momento de la fundación de Rupertsberg, convento en el cual fue siempre *magistra* y no abadesa, como una manifestación de su voluntad de crear una comunidad autónoma, libre de la autoridad excesiva de Disibodenberg en la medida de lo posible, ya que los acuerdos con esa abadía incluyeron el envío de un sacerdote prepósito y de un secretario para Hildegard; libre también de la «protección» de un señor feudal, situación que Hildegard consideró nefasta desde la fundación de Rupertsberg; ligada sólo a la protección de la diócesis de Maguncia (relación que le traería graves problemas hacia el final de su vida) y a la protección especial del emperador Federico Barbarroja. Con este último sostuvo Hildegard una importante correspondencia: en 1152 le envió una carta de lealtad y, cuando la relación de Federico con los papas se deterioró definitivamente al nombrar sucesivos antipapas, Hildegard le escribió reprendiéndolo severamente.

Entre 1151 y 1161 Hildegard completó el libro visionario *Scivias* y compuso, además de la *Symphonia*, sus obras científicas: los libros *Causae et curae* y la *Physica*. En estos dos últimos expone sus observaciones y reflexiones sobre el cuerpo, la sexualidad y las enfermedades humanas, así como sobre las estaciones del año, los vientos y una amplia descripción de los animales. En estas obras Hildegard no declara una inspiración divina de su escritura y aquéllas no poseen, por lo tanto, el mismo estatuto que los grandes libros visionarios.

Entre 1158 y 1163 compuso, siempre en colaboración con el monje Volmar, su *Liber vite meritorum*, el más cercano a una «ética» cristiana basada en el debate de vicios y virtudes, y que tiene elementos comunes con la *Psychomachia* de Prudencio (siglo IV). Hay que recordar, en este mismo género didáctico y dramático, el importante drama litúrgico denominado *Ordo virtutum* (Ms *R*, *478va-481vb*),

así como el diálogo dramático inserto en el capítulo final del *Scivias*. En el *Ordo* y en el diálogo del *Scivias* encontramos a las virtudes, encabezadas por la humildad, en diálogo con el alma fiel, penitente y arrepentida. La diferencia más significativa entre ambos textos radica en que en el *Ordo* aparece el diablo como personaje, mientras que en el *Scivias* el alma es seducida por las artes diabólicas (*suggestio diaboli, strepitus diaboli*).

A partir de 1163 Hildegard empezó la escritura de su tercer libro visionario, completado hacia 1173 o 1174, el *Liber divinorum operum*, una culminación de los temas iniciados ya en el *Scivias*, un tratado de la historia de la salvación que está «prefigurado» en su texto autobiográfico inserto por su biógrafo Theoderich en la *Vita*. En una visión, escribe Hildegard, vio tres torres, cada una con sus moradas, y en ellas la «Sabiduría le manifestaba algunos secretos»; al final de ese texto, dice:

> En la visión se me ocultó otro edificio, de tal modo que no aprendí de éste palabras, pero oí en verdadera luz que los escritos futuros que salgan de éste, serán mejores y más intensos que los precedentes (*Vita* II.15, en Cirlot 2001).

Por otra parte, Hildegard escribió un comentario a la *Regla* de san Benito y las vidas de dos santos cuyo culto está ligado a los lugares en que ella vivió: la *Vita sancti Disibodi*, en 1170, por encargo del abad Helenger de Disibodenberg, y la *Vita sancti Ruperti*, hacia 1173 o 1174.

Como ya hemos mencionado, a lo largo de su vida como *magistra*, primero en Disibodenberg y luego en Rupertsberg, Hildegard escribió un abundante epistolario; mantuvo correspondencia con reyes, obispos y papas, laicos y clérigos, además de monjes y religiosas de varios monasterios con los cuales tuvo una estrecha relación por muchos años. Este epistolario, que muestra la importancia y la diversidad de sus corresponsales, fue ordenado ya en vida de Hildegard, a partir de 1154. Entre las cartas, hay que mencionar las que escribió, en primer lugar, a san Bernardo de Claraval y al papa Eugenio III, en la época en que Hildegard fue autorizada por este último para dar a conocer sus visiones. La correspondencia con el joven monje Guibert de Gembloux, su último secretario, es también significativa: a las preguntas de Guibert, Hildegard responde —aun antes de conocerlo— con su famosa carta *De modo visionis suae*, un relato autobiográfico de primera importancia. Vale la pena mencionar también las cartas que es-

cribió a los enfermos que le pedían consejo para curar sus enfermedades, logrando incluso que la misma carta fuera un remedio efectivo. Finalmente, es de gran importancia para conocer su pensamiento sobre la música la carta enviada a los prelados de Maguncia en 1178, a la que nos referiremos más adelante.

En 1165 Hildegard fundó un segundo convento en Eibingen, frente a su monasterio de Rupertsberg, y cruzaba el Rin dos veces a la semana para visitar a las religiosas que allí vivían. En la actual parroquia de Eibingen se encuentra la tumba en la que fue enterrada Hildegard, y allí se fundó también, en los primeros años del siglo XX, la actual abadía benedictina de santa Hildegard.

Pocos años después de su muerte en 1179, los abades de Echternach y de San Eucario de Tréveris encargaron a Theoderich, el *Magister Scholarum* de Echternach, la composición de una *Vita*, posiblemente como parte del proceso de canonización intentado por ellos en conjunto con las religiosas de Rupertsberg. Para la composición de esta obra hagiográfica, dividida en tres libros, Theoderich se basó en un abundante material biográfico: un *Libellus* (pequeño libro) escrito por el segundo secretario de Hildegard, Gottfried, durante la vida de ésta; las cartas y testimonios de las religiosas de Rupertsberg, así como un conjunto importante de testimonios de las curaciones y milagros realizados por ella. Siguiendo el clásico esquema hagiográfico (*origo*, *virtutes*, *miracula*), Theoderich se refiere en el primer libro (basado en el *Libellus* de Gottfried ya mencionado) a los orígenes familiares y a los primeros años de la vida de Hildegard. En el segundo Hildegard da cuenta de sus virtudes, particularmente de la humildad (una virtud fundamental en la regla benedictina) y de la capacidad de consejo, en un justo equilibrio entre la vida activa y la vida contemplativa; en este último campo, las visiones y la capacidad profética de Hildegard están presentes sobre todo gracias a los fragmentos autobiográficos y constituyen los elementos más significativos de este segundo libro, en el cual su autor la compara con las profetisas del Antiguo Testamento, así como con la Esposa del Cantar de los Cantares. El último libro está dedicado a relatar los milagros de Hildegard y, en particular, la curación de una mujer noble poseída por los demonios. A este propósito, Theoderich transcribe el pensamiento de Hildegard sobre la posesión diabólica y las fórmulas del exorcismo. La *Vita Sanctae Hildegardis* finaliza con el relato de la muerte de Hildegard y los prodigios vistos por las religiosas de su monasterio de Rupertsberg en la noche del 17 de septiembre, día de su muerte.

LA SYMPHONIA ARMONIE CELESTIUM REVELATIONUM

> Se dice que, elevada a los cielos, has visto mucho y que mucho lo ofreces por medio de la escritura, y también que compones nuevos modos de cantos, cuando nada de esto has estudiado (Carta de Odo de Soissons, maestro de Teología en París, a Hildegard, *ca.* 1148-1149)[2].

La carta enviada por Odo a Hildegard nos proporciona un testimonio de la fecha aproximada en la que ella habría comenzado a componer sus canciones, cuando vivía aún junto al monasterio renano de Disibodenberg.

No mucho después del traslado a Rupertsberg, hacia 1150, reunió sus composiciones y formó con ellas un ciclo lírico completo y lo llamó *Sinfonía de la armonía de las revelaciones celestiales*, conjunto que nos ha llegado en seis manuscritos (*D*, *R*, *S*, V_1, V_2 y V_3) que incluyen, salvo excepciones, la notación musical de la propia Hildegard.

El primer manuscrito, *D*, fue muy probablemente supervisado por su autora y regalado a los monjes de Villers, en la actual Bélgica. Se encuentra en la abadía de San Pedro y San Pablo en Dendermonde. Fue redactado en Rupertsberg hacia 1175 y contiene 57 canciones[3].

Un segundo e importante manuscrito, que contiene además otros escritos de Hildegard, empezó a copiarse en el monasterio de Rupertsberg hacia el final de su vida, según Derolez (1998: 23) y Van Acker, o en la década de 1180, después de su muerte, de acuerdo con los planteamientos de Schrader y Führkötter (1956). Se trata del manuscrito *R* (Riesenkodex, Gran Códice), que se conserva en la Landesbibliothek de la ciudad de Wiesbaden, en Alemania[4]. Además de las 75 canciones que allí se transcriben[5], se encuentran en este códice unas 30 composiciones en prosa sin notación musical, que es lo que Newman ha llamado «miscelánea»[6] (Berschin *et al.*, 1995: 244).

2. Todos los textos de las cartas citadas en este estudio están tomados de la antología editada por V. Cirlot (2001).

3. En su edición de la *Symphonia*, Barbara Newman (1998) basa su ordenamiento de los poemas principalmente en el manuscrito *D*.

4. Las canciones de la *Symphonia* copiadas en el Riesenbodex (*R*) están publicadas en la edición crítica de Walter Berschin y Heinrich Schipperges (1995).

5. Entre estas canciones se cuenta probablemente el *Ordo virtutum* y la primera antífona del poema 44, *O rubor sanguinis*, compuesto de nueve antífonas en *R*, pero que en *D* se encuentra separada de las restantes (números 61 y 63).

6. Esta «miscelánea» está comprendida también en V_3.

En esta «miscelánea» se hallan cuatro canciones que no están ni en *D* ni en *R*. Tanto Berschin y Schipperges (1995) como Newman (1998) incorporan estas cuatro canciones al final de sus ediciones críticas[7]. La edición de Berschin y Schipperges sigue el manuscrito *R* desde el poema 1, *O vis eternitatis*, hasta el 67, *O pater omnium*, e incorpora, además de los cuatro poemas de la «miscelánea», los poemas 68, *O frondens virga*, y 69, *Laus trinitati*, del manuscrito *D*. Los manuscritos restantes son los de Stuttgart (*S*) y los tres manuscritos de Viena (V_1, V_2 y V_3).

Entre estas canciones compuestas para el uso litúrgico (y no solamente para el oficio de la misa) se encuentran variadas formas propias de la tradición lírica religiosa: antífonas, responsorios, himnos y algunas secuencias[8].

Según el testimonio de la propia autora, compuso estas canciones a lo largo de varios años y, posiblemente, siguió escribiéndolas aún después de que el ciclo de la *Symphonia* estuviera básicamente constituido.

1. *La concepción musical hildegardiana*

El título que la misma Hildegard dio a su ciclo es significativo. De acuerdo con Barbara Thornton (1997), la palabra «sinfonía» se usó en tiempos de Hildegard en un sentido bastante amplio, el de música armoniosa, por lo cual la expresión «sinfonía de la armonía» sería en realidad tautológica, pero usada para enfatizar el valor de la armonía de las composiciones y de su música. Por otra parte, Richard Hoppin (1978: 168) afirma que en la primera descripción teórica de la polifonía se utilizó la palabra *symphonia*.

Lo que este título pareciera decirnos, en verdad, tiene que ver con la respuesta humana frente a las revelaciones celestiales. De acuerdo con el pensamiento de Hildegard, la música y el canto, en particular, eran una actividad humana por excelencia, y desarrolló sus ideas sobre la importancia y trascendencia de la música en la historia humana en muchos de sus escritos.

Como ya hemos señalado, para entender la concepción musical hildegardiana es fundamental la carta enviada a los prelados de Ma-

7. En nuestra numeración, que sigue la edición crítica alemana, los poemas 70, *O verbum patris*; 71, *O fili dilectissime*; 72, *O factura dei*, y 73, *O magna res*.

8. Para las definiciones y usos de estas formas poéticas en la liturgia, cf. Hoppin (1978: 92-115).

guncia en 1178. En ausencia del arzobispo, estos últimos habían declarado el interdicto del monasterio de Rupertsberg, acusando a sus monjas de desobediencia por haber enterrado a un hombre noble que habría muerto excomulgado. En su defensa, Hildegard recuerda que el canto y la música humanos en armonía con los coros angélicos se originaron en el paraíso y que en la voz de Adán «estaba toda la suavidad del sonido de la armonía y de todo el arte de la música antes de que la perdiera» (en Cirlot 2001: 299)[9]. Así afirma que, antes del pecado, Adán tenía una voz como la de los ángeles y con ella se sumaba a la compañía de las voces angélicas. Después del exilio del Paraíso terrenal, los elegidos podrían recordar no sólo el castigo «sino también la divina dulzura y la alabanza en la que se regocijaba el mismo Adán con los ángeles en Dios antes de la caída» (*ibid.*). Más adelante, afirma:

> Al oír una canción, el hombre acostumbra a suspirar y gemir, recordando la naturaleza de la armonía celestial. El profeta, pensando con mayor sutilidad [*subtilitas*] en la profunda naturaleza del espíritu y sabiendo que el *alma es sinfonía*[10] [*symphonialis est anima*], incita al salmo, para que demos gracias al Señor con la cítara y salmodiemos para él con el arpa de diez cuerdas (Sal 32,2).

Ciertas concepciones tradicionales sobre la armonía de los elementos y de la creación, sobre la «música humana» y la armonía, tuvieron especial vigencia en muchos autores del siglo XII. Como plantea Newman (1998: 19), las concepciones pitagóricas fueron transmitidas —en lo que se refiere a la música— por Boecio en su *De institutione musica*, según la cual «toda la estructura del alma y del cuerpo está unida por la armonía musical»[11].

Para Hildegard, esta relación entre el alma, el cuerpo, la armonía y sobre todo la voz, tiene un fundamento teológico que expone en la ya citada carta a los prelados de Maguncia:

> Del mismo modo que el cuerpo de Jesucristo nació por el Espíritu Santo de la pureza de la Virgen María, así también el cántico de la alabanza a Dios según la armonía celeste [*canticum laudum secundum celestem harmoniam*] tiene sus raíces en la Iglesia por el Espíritu Santo. El cuerpo es el vestido del alma que tiene la voz viva. Por eso es

9. Se trata de la carta 47 en la edición de J-P. Migne (1855). El epistolario de Hildegard ha sido más recientemente editado por L. van Acker (1991-1993).
10. Las cursivas son nuestras.
11. Cf. también Fuentes *et al.* (en prensa).

justo que el cuerpo cante con el alma a través de la voz las alabanzas de Dios (en Cirlot 2001: 300).

En relación con la importancia de la voz, Newman plantea en su introducción a la *Symphonia* que la perspectiva de Hildegard parece haber estado más cercana a una tradición neoplatónica que el planteamiento de Boecio y sus seguidores, que trataban la música como una rama de las matemáticas aplicadas y despreciaban a los cantores. Hildegard pudo haber conocido, en cambio, el pensamiento del teórico carolingio Regino de Prüm, quien asociaba la *musica humana* de Boecio[12] con el canto y distinguió la música «artificial» de la «natural», valorando más esta segunda. Según este autor, la música artificial «se logra mediante el ingenio y el talento humanos, y existe en algunos instrumentos», mientras que la música natural «no se hace con instrumentos ni al contacto de los dedos ni por instigación del hombre; está modulada por la sola naturaleza mediante la inspiración divina» y existe en los cielos y en la voz humana. La música vocal es, pues, al mismo tiempo, natural e inspirada, y Regino la identifica explícitamente con el canto compuesto en los ocho modos litúrgicos[13].

2. *La voz y la liturgia*

Las canciones de la *Symphonia* fueron compuestas, como sabemos, para diversas ocasiones litúrgicas, para las horas canónicas, las fiestas de los santos, la consagración de una capilla y para algunas de las fiestas del ciclo litúrgico destinadas a Dios, a la Trinidad, a María[14].

Ahora bien, con su alternancia de oraciones, lecturas bíblicas y cánticos, el rito litúrgico privilegia sobre todo la voz que acompaña los gestos, que explica y predica, la voz que pronuncia las fórmulas sacramentales.

Ya hemos revisado uno de los textos en los que se expresa el pensamiento de Hildegard sobre la música, si bien encontramos estas ideas en muchas de sus obras visionarias y en otros escritos suyos. Por eso, hablar de la importancia de la *voz* en relación con los cantos de la

12. En su *De institutione musica* I.1 Boecio distingue tres especies de música: la *musica mundana* o música de las esferas, la *musica humana*, que relaciona lo racional y lo irracional del alma y ambos con el cuerpo humano; por último, la *musica instrumentalis*, hecha por los seres humanos (citado por Newman 1998: 19).

13. Regino de Prüm, *Epistola de harmonica institutione* (citado por Newman 1998: 20).

14. Para la tematización de la música en la *Symphonia*, cf. Fuentes 1999.

Symphonia (destinados a ser cantados durante las celebraciones litúrgicas) podría parecer a primera vista redundante. El problema que queremos plantearnos aquí es más bien el de la existencia —o no— de una «voz propia» en la *Symphonia* como conjunto de poemas.

En la recuperación reciente de la obra de Hildegard —su obra visionaria, médica, científica, su epistolario— parece claro que su poesía lírica y dramática ha sido relativamente descuidada por la crítica literaria; por el contrario, la *Symphonia* y su *Ordo virtutum* han sido muy valorados por musicólogos y artistas que han estudiado y ejecutado sus obras.

En el campo de la musicología vale la pena mencionar un artículo relativamente reciente publicado por John Stevens (1998), quien aporta una completa nota bibliográfica sobre autores que han estudiado la *Symphonia* desde el punto de vista musical; por lo demás, observa que, si bien el ciclo puede llamarse «litúrgico», no aparecen en él composiciones que celebren la Navidad o la Pascua de Resurrección, fiestas centrales en el ciclo litúrgico cristiano. Tampoco se puede observar, según Stevens, un diseño propiamente litúrgico en el ordenamiento de las composiciones realizado por Hildegard en el manuscrito conocido como Dendermonde (*D*). Su ordenamiento de las composiciones correspondería a un principio temático y jerárquico más que estacional y, por lo tanto, litúrgico. Por otra parte, los géneros musicales utilizados por Hildegard pertenecen en todo caso a la tradición, tal como la conocemos en el ciclo de himnos de Notker (siglo IX) o en las composiciones de Abelardo para las religiosas del Paracleto en el mismo siglo XII. De acuerdo con Stevens, estos dos ciclos presentan, a diferencia de la *Symphonia*, un diseño claramente litúrgico.

En el campo de los estudios literarios, por otra parte, una serie de aportes notables al conocimiento de la obra lírica de Hildegard están constituidos por los trabajos de Peter Dronke (1986; 1969-1970; 1995; 2000) y de Barbara Newman (1988, reeditado en 1998) en la introducción a la edición crítica de la *Symphonia,* así como en su interpretación del pensamiento de Hildegard en otros estudios (1989; 1998)[15].

Quizás una dificultad importante para la lectura de esta poesía proviene de su particular relación con la liturgia (relación que no in-

15. Se pueden destacar también los artículos comprendidos en *Voice of the Living Light* (1998), libro editado por Newman. Entre éstos se cuenta un hermoso artículo de Fassler (1998) que versa sobre la coherencia entre la música y los textos musicales en la obra de la visionaria.

terfiere, por cierto, con el acercamiento desde la musicología). En este mismo sentido, la tradición específicamente poética de las antífonas, responsorios, himnos y secuencias presentes en la lírica latina medieval no es en general muy conocida y la «originalidad» de las composiciones de Hildegard resulta, en consecuencia, difícil de apreciar.

De hecho, la valoración literaria de esta obra no ha sido unánime; hay autores que han considerado, por ejemplo, que los textos de la *Symphonia* son meros bocetos, bosquejos en verso libre (no muy logrados) de las experiencias visionarias de Hildegard[16]. La notable ausencia de rima en sus composiciones contrasta, así, con la poesía religiosa latina de la Edad Media.

Tal vez, paradójicamente, una dificultad adicional para nuestra lectura está planteada por la tradición filológica representada por estudios como los de E. R. Curtius (1975) que sitúan a la literatura medieval en una cierta dependencia con respecto a la latina, especialmente en lo que se refiere a lo que este autor denomina, de una manera muy general, «tópicos literarios». Una discusión del valor del rastreo de los tópicos y su definición la realiza Dronke (1986) en su estudio sobre la individualidad de cuatro autores medievales, entre ellos Hildegard, en su obra lírica y dramática. Si bien es importante reconocer la existencia de los tópicos en la lírica religiosa medieval anterior, reelaborados también en la *Symphonia* (la clásica oposición entre luz y oscuridad, la imaginería del Cantar, los nombres de la Virgen), es evidente que la individualidad poética de Hildegard puede ser investigada a partir de los términos propuestos por Dronke.

Es necesario asumir, sin embargo, que la lectura directa de la obra lírica de Hildegard nos enfrenta a una nueva dificultad si buscamos la individualidad y la «voz propia»; en sus canciones no nos encontramos con la persona gramatical «yo» sino con un «nosotros», o con afirmaciones «objetivas» de la realidad sobrenatural. Estas composiciones no parecerían, pues, en una primera lectura, ser el tipo de textos en los que podamos buscar una «voz propia» e «individual» en los términos actuales.

16. Un buen ejemplo es el que nos proporciona una obra reciente; en su *Antología de la poesía religiosa latina*, Marcos *et al.* (1997: 544-545) introducen así los poemas de Hildegard seleccionados por ellos: «Escribió también poemas en prosa (con música asimismo compuesta por ella), entre los que se cuentan 35 antífonas, 9 secuencias, 5 himnos y un melodrama sobre la virtud [... estas obras] tienen más valor poético por el fondo que por la forma: son, sin duda, esbozos en prosa, dictados a su secretario [...] en el fuego de la inspiración y del fervor expresivo».

Para avanzar en este sentido, es necesario considerar las condiciones de la creación y las funciones que cumplió esta poesía, así como las relaciones entre la *Symphonia* y los procesos de la devoción medieval. Hay ciertas perspectivas que nos pueden ayudar a definir el campo en el cual se sitúa nuestro problema. Se trata, en particular, de las aportaciones de la historia, en cuyo ámbito se ha dado una importante discusión sobre lo que se ha llamado el «nacimiento del individuo» en el siglo XII, el nacimiento de una «conciencia individual» o el «proceso de interiorización», que ha sido relacionado, en general, con las prácticas religiosas promovidas por la Iglesia como institución o por órdenes religiosas como la de los cistercienses[17].

En este aspecto, la discusión de Bynum sobre el «nacimiento del individuo» o del yo en el siglo XII tiene el mérito de proponernos un enfoque propiamente histórico de esos términos. Sus planteamientos nos llevan a pensar que el descubrimiento de la interioridad se da en el descubrimiento del «modelo de vida», en la amistad y en la vida en relación con otros, y en este sentido podríamos plantearnos una hipótesis provisoria con respecto a nuestra lectura de la *Symphonia*: en el caso de esta obra de Hildegard, compuesta para su comunidad, deberíamos quizás pensar en una «voz propia» sustentada por la «experiencia interior» esencialmente visionaria, y que propone esa visión para un «nosotros», para su «comunidad modélica», el monasterio de Rupertsberg.

En este mismo sentido, es interesante recordar que en su introducción a la *Symphonia* Newman señala que en varias de sus cartas y en el prefacio a su *Liber vite meritorum*, Hildegard menciona su música en conexión con otro proyecto creativo suyo, la *Lingua ignota*, en el cual trabajó también en los mismos años de la década de 1150. Se trata de un glosario de palabras inventadas por Hildegard para nombrar tanto objetos domésticos del convento y del jardín como seres celestiales, incluyendo además un vocabulario litúrgico. Se puede pensar que esta *Lingua ignota* (compuesta por unas novecientas voces), mencionada junto a la música litúrgica y destinada también al monasterio, sirvió para un mismo propósito; Newman (1998: 18) sugiere que música y lenguaje secreto eran experimentados como conocimiento revelado y, sin duda, podemos pensar que ambas creaciones eran compartidas por la comunidad de Rupertsberg fundada por Hildegard.

17. Cf. por ejemplo, los estudios de Bynum (1982; 1991), Schmitt (1984), Deploige (1999).

3. *La* Symphonia *y la historia sagrada*

A pesar de las dificultades que puede presentarnos esta obra, no cabe duda de que la «individualidad poética» de Hildegard, usando la expresión de Dronke (1986), se manifiesta en la constitución del ciclo de la *Symphonia* tal como lo conocemos, con sus variantes, en los manuscritos principales *D* y *R*.

Las canciones están dirigidas a Dios Padre, a Dios Hijo, al Espíritu Santo, a María, a los ángeles, a la Iglesia, a algunos santos individuales, a los mártires, a las vírgenes, a los profetas, a las viudas; también aparecen en un lugar prominente dos figuras «transhistóricas» (femeninas por su género gramatical latino), virtudes o personificación de virtudes, manifestaciones ambas de Dios: *Sapientia* y *Caritas*, la sabiduría y la caridad, el amor.

Un pensamiento propio, creemos, se expresa en el *ordenamiento* de las canciones fundamentado claramente, como afirmábamos más arriba con respecto al diseño de la obra, en una concepción jerárquica del mundo; esta jerarquía, evidente en el orden de aparición de las canciones, hace pensar en un «relato» subyacente, y este relato es, sin duda, una «historia sagrada».

En este ciclo de canciones litúrgicas nos encontramos con el relato cristiano medieval, compartido por la Iglesia contemporánea de Hildegard; sin embargo, como autora de esta poesía religiosa ella se apropia del «relato compartido» y propone —creemos que con gran libertad— una «historia sagrada» en la que la valoración de los distintos acontecimientos y personajes le es propia.

El acontecimiento fundamental de esta historia es la encarnación de Cristo, y a esta encarnación están de alguna manera supeditados todos los demás momentos del relato bíblico (desde el Génesis al Apocalipsis), por importantes que sean.

Así, se puede plantear que la idea de «predestinación divina» estuvo presente en el pensamiento de Hildegard y que el mundo fue hecho para que Dios se hiciera hombre en María. En su concepción, el pecado y su redención por Cristo no habrían sido la «razón» de la encarnación divina; esta última habría estado prevista desde antes de la creación y se debería exclusivamente al amor de Dios por los hombres, amor que lo habría llevado a querer hacerse uno de ellos y a desear su propia Encarnación.

Al leer la *Symphonia* podemos distinguir la importancia de las distintas figuras en relación con este acontecimiento central. Así, en primer lugar, Adán y Eva, la madre de todos los vivientes; luego

María, que es, por cierto, importantísima, pero no como una mujer que vivió en Judea en una época histórica determinada, sino como mujer predestinada desde siempre, amada por Dios, madre de su Hijo, rama que permitió que floreciera el fruto que es Jesús[18].

En esta misma secuencia del relato sagrado aparecen otras figuras femeninas y, en estrecha relación con Eva y María, hay que mencionar a *Ecclesia*, la Iglesia, que —en una imagen frecuente en la iconografía medieval— nace del costado abierto de Jesús en la cruz, así como Eva nació del costado de Adán, según el relato del libro del Génesis (Gn 2,21-23).

En el pensamiento de Hildegard *Ecclesia* ha sido también predestinada como figura femenina que es al mismo tiempo esposa de Cristo y plenitud de la creación. Es madre de todos los creyentes (como Eva fue la madre de todos los vivientes), y es santa, pero, como vemos en los textos visionarios de Hildegard, de su mismo cuerpo puede nacer el Anticristo, representado como una cabeza monstruosa que surge de entre sus piernas (cf. *Sc* III.11)[19].

Cristo es la piedra angular del templo santo —la Iglesia, el cuerpo de Cristo— que se edifica en Él. Y cada santo es tanto un constructor de *Ecclesia* como una piedra viva colocada en el edificio (1 P 2,5)[20]. Es la paradoja del constructor y la construcción, desarrollada también en el *Pastor* de Hermas (1995: 233 ss.), la que nos permite entender que en el canto dirigido a apóstoles, mártires, confesores y santos se esté cantando a la *Ecclesia* fundada por Cristo, prevista desde antes de la fundación del mundo, pero construida por las acciones individuales de aquellos que serán los habitantes de la Jerusalén celestial, donde elevarán sus voces junto a los ángeles, tal como hiciera Adán antes de la caída[21]. En este mismo sentido, los profetas y patriarcas no sólo anuncian la Encarnación, sino que también son testigos del nacimiento de *Ecclesia*.

Otras figuras importantes en el ciclo y presentes asimismo en muchos de sus escritos visionarios, como ya hemos señalado, son *Sapientia* y *Caritas*. *Sapientia* es la manifestación divina creadora del mundo, arquitecta y consejera, representada en la *Symphonia* como

18. Para la relación entre Eva y María en la *Symphonia*, cf. Flisfisch (1999).

19. Para el pensamiento de Hildegard sobre *Ecclesia*, *Sapientia* y *Caritas*, cf. Newman (1989). Para la relación entre *Eclessia* y santa Úrsula en la *Symphonia*, cf. Meli (1999).

20. Cf. poemas 24, *O vos felices radices*, y 59, *O presul vere civitatis*.

21. Entre los santos, las piedras vivientes, a los que Hildegard canta, cabe destacar a Disibodo, a Ruperto y a Úrsula.

una energía circular que abraza el cosmos (cf. antífona 4, *O virtus sapientie*). *Caritas*, por su parte, es una figura femenina amantísima, presente en las profundidades y sobre las estrellas, y ha dado «al supremo rey el beso de la paz» (cf. antífona 9, *Karitas habundat*). En otros escritos de Hildegard, *Sapientia* y *Caritas* podrían llegar a confundirse, y podemos entenderlas, en todo caso, como manifestaciones amorosas y creadoras de Dios hacia los hombres y, al mismo tiempo, como figuras que representan la unión amorosa de Dios con su creación. Así, por ejemplo, leemos en el *Liber vite meritorum*, el segundo libro visionario de Hildegard: «Yo soy la esposa amante en el trono de Dios, y Él no esconde nada de mí. Yo mantengo el lecho real y todo lo que le pertenece a Dios me pertenece también a mí» (*Lvm* III.8). En el pensamiento de Hildegard la importancia de *Sapientia* y *Caritas* sólo es comparable a las ya mencionadas figuras de su teología: Eva, la madre de todos los vivientes; María, la madre del Hijo de Dios encarnado, y *Ecclesia*, la esposa de Cristo y madre de todos los creyentes.

En esta historia sagrada que hemos descrito aquí brevemente, Dios se manifiesta entonces de muchas maneras: en las tres personas de la Trinidad, cuyos cánticos aparecen por cierto al comienzo del ciclo de la *Symphonia*, pero también como *Caritas* y como *Sapientia*. En la Palabra encarnada en María, en *Ecclesia* y en los santos, Dios se manifiesta sobre todo en la historia, cuya culminación es la Encarnación y cuyo final está profetizado en el libro del Apocalipsis.

NOTA SOBRE LA TRADUCCIÓN

La *Symphonia armonie celestium revelationum* cuenta con dos ediciones críticas. La primera de éstas, realizada por Barbara Newman en 1988 (segunda edición, 1998), se basa principalmente en el manuscrito *D* e incorpora, además de los textos latinos, su correspondiente traducción al inglés. La segunda, realizada por Walter Berschin y Heinrich Schipperges en 1995, también incorpora los textos latinos, traduciéndolos esta vez al alemán. A diferencia de la primera, sigue principalmente el manuscrito *R*. Ambas ediciones críticas recogen en parte las canciones del manuscrito en el que no se basan, e incorporan poemas de lo que Newman ha dado en llamar «miscelánea»[22]. Se debe consignar, además, que ninguna de estas dos

22. Para una explicación breve acerca de los manuscritos en los que se puede encontrar la *Symphonia*, ver la introducción. Una información más detallada puede

ediciones críticas incluye la obra dramática *Ordo virtutum*, contenida en *R*, no así en *D*[23]. Hasta la fecha, no hay edición castellana de la *Symphonia*, aunque sí una selección significativa de poemas traducidos en una obra de Victoria Cirlot (1997, reimpresa en el año 2001), donde además se traducen algunas de las cartas del *Epistolarium* hildegardiano y la *Vita* íntegra.

Para nuestra edición hemos tomado como fuente la edición crítica de Berschin y Schipperges, dada su fidelidad, en las primeras 67 canciones, con el manuscrito *R*, lo que permite un orden más apegado a los manuscritos. Newman, en cambio, incorpora canciones de *R* en el manuscrito *D*, al que sigue principalmente, de acuerdo con un criterio tópico.

Nuestro objetivo no ha sido la elaboración de una edición crítica, sino poner a disposición del lector la lírica hildegardiana. Esta lírica se caracteriza por su verso libre y por el uso de un latín poco pulido, lo que se evidencia en la repetición de palabras[24] y en las construcciones gramaticales extrañas al latín de su época[25]. Mención aparte merece el poema 48, *O orzchis ecclesia*, en el que encontramos, además del latín, palabras en una lengua inventada por Hildegard, denominada *Lingua ignota*[26]. En esto pueden haber influido el hecho de que ella era principalmente autodidacta y el que dictara a sus secretarios, siendo sus composiciones básicamente orales. Hemos intentado hacer una traducción lo más apegada al texto, sin ser por ello una traducción literal. Esto ha supuesto no embellecer el estilo, ni pulir el latín hildegardiano al verterlo al español.

Las dificultades de la traducción estriban en las idiosincrasias hildegardianas y la visión de mundo compartida en el siglo XII. Lo primero supone sumergirse en otros textos de Hildegard, tal como el *Scivias*, el *Ordo*, las dos *Vitae* escritas por ella. Lo segundo, adentrarse en la cultura medieval cristiana, tal como se vivía en el siglo XII. Así,

encontrarse en la edición crítica de Berschin y Schipperges de la misma obra (1995). Newman (1998) trata asimismo el problema en su introducción a la *Symphonia*, mientras Dronke se refiere a las diferencias entre ambos manuscritos en su artículo acerca de la composición de la *Symphonia* (1969-1970).

23. Si bien Dronke (1969-1970), tras un exhaustivo análisis de los folios de ambos manuscritos, postula que el *Ordo* sería lo que faltaría en las páginas ausentes de *D*.

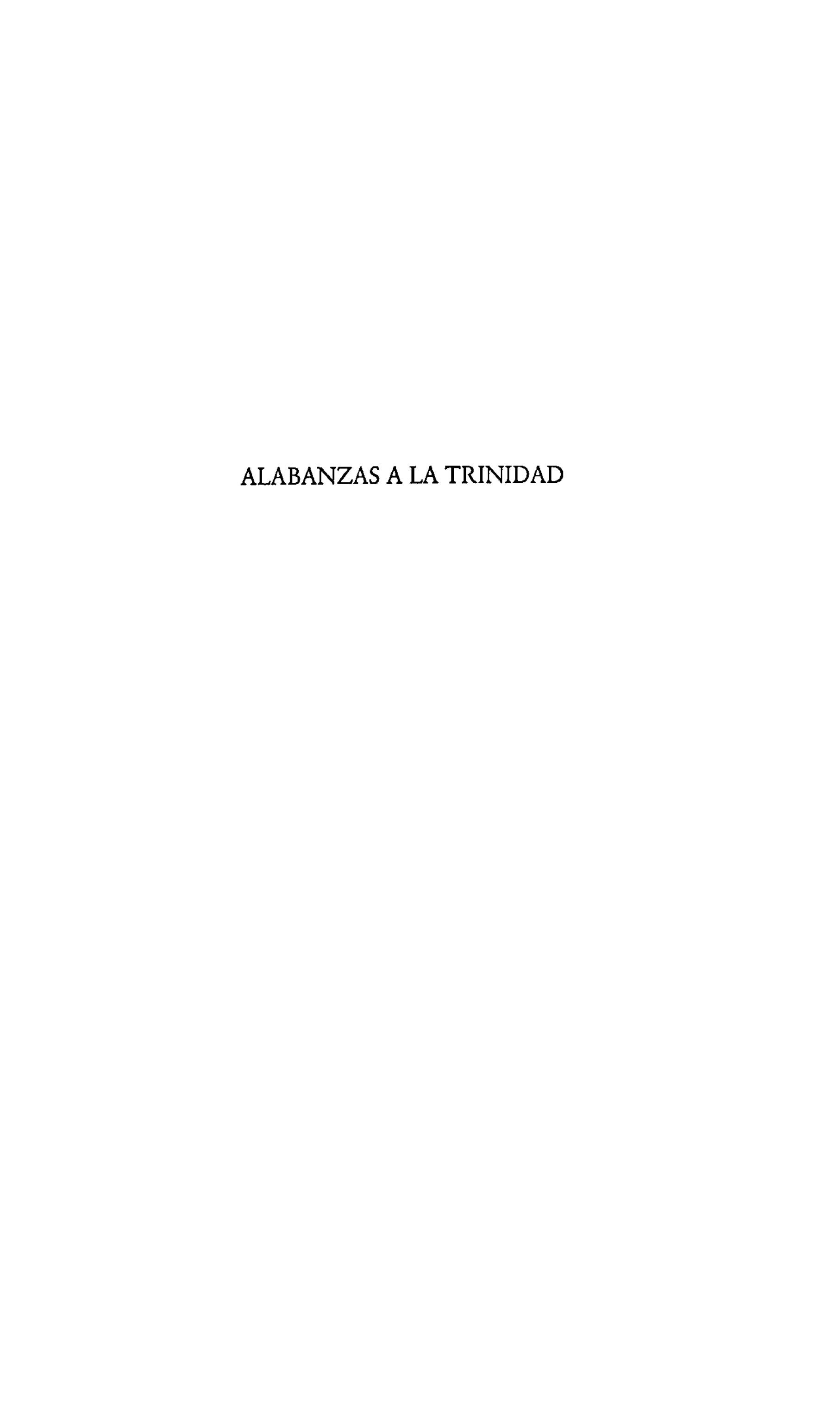
24. A modo de ejemplo, ver el uso del plural de *omnium* en el poema 8, *Spiritus sanctus*.

25. Cf. estrofa 5 del poema 65, *Cum vox sanguinis*.

26. Para mayores detalles acerca de esta *Lingua ignota*, véase comentario al poema en cuestión.

estas dificultades nos han motivado a la elaboración de comentarios a cada poema con el fin de brindar al lector una posibilidad más amplia de interpretación textual al proveerle de claves de lectura. Estas últimas permiten entender qué es contextual (conceptual, histórico, bíblico, conventual, mitológico) y qué es propiamente hildegardiano; en suma, qué distingue a Hildegard como autora. Los comentarios, de alguna manera, posibilitan la apreciación textual que la sola traducción no otorga.

SINFONÍA DE LA ARMONÍA
DE LAS REVELACIONES CELESTIALES



ALABANZAS A LA TRINIDAD

1. *O VIS ETERNITATIS*

O vis eternitatis,
que omnia ordinasti in corde tuo,
per verbum tuum omnia creata sunt,
sicut voluisti,
et ipsum verbum tuum
induit carnem
in formatione illa, que educta est de Adam.

Et sic indumenta ipsius
a maximo dolore
abstersa sunt.

O quam magna est benignitas salvatoris,
qui omnia liberavit
per incarnationem suam,
quam divinitas exspiravit sine vinculo peccati.

Et sic indumenta ipsius
a maximo dolore
abstersa sunt.

Gloria patri et filio
et spiritui sancto.

Et sic indumenta ipsius
a maximo dolore
abstersa sunt.

1. ¡FUERZA DE LA ETERNIDAD!

¡Fuerza de la Eternidad!,
todo ordenaste en tu corazón,
todo por tu Palabra fue creado
como tú lo quisiste,
y tu Palabra
se puso las vestiduras de la carne
en aquella forma que fue tomada de Adán.

Y así sus vestiduras
fueron lavadas
por el más grande dolor.

¡Cuán grande es la bondad del Salvador!
que todo liberó
por su Encarnación,
y a ésta la Divinidad exhaló sin vínculo con el pecado.

Y así sus vestiduras
fueron lavadas
por el más grande dolor.

Gloria al Padre y al Hijo
y al Espíritu Santo.

Y así sus vestiduras
fueron lavadas
por el más grande dolor.

COMENTARIO

Con este responsorio se inicia la *Symphonia* en ambos manuscritos (*D* y *R*). Antes del análisis del poema, es pertinente introducir el concepto teológico de «persona», tal como ha sido desarrollado en la historia de la cristiandad. Eicher (1990: 228 ss.) señala que como concepto básico en la doctrina de la Trinidad, «persona» se encuentra ya en la fórmula de Tertuliano[1]: *una substantia, tres personae.* Basilio de Cesarea[2] y Gregorio Nacianzeno[3] indicaron que el concepto de «per-

1. Tertuliano († 222/223) se convirtió al montanismo en 207/208 —movimiento esencialmente profético y milenarista llamado así por su fundador Montano— y combatió a la Iglesia por su práctica laxa de la penitencia. Llegó a ser el representante específico de la segunda fase del montanismo: ética y rigorista, en la primera etapa de su vida (Dinzelbacher 1993: 549).

2. Basilio de Cesarea (*ca.* 330-379) efectúa cursos de filosofía durante los cuales conoce en Atenas a san Gregorio Nacianzeno y recibe una formación de retórico. Ordenado sacerdote, llega a ser obispo de Cesarea de Capadocia en 370. El desarrollo de la mística bizantina se debe en gran parte a la herencia de san Basilio (Dinzelbacher 1993: 91-92).

3. Gregorio de Nacianzo (329/330-390). Escribió cinco sermones teológicos acerca de la teología trinitaria y de la defensa de la divinidad del Hijo y del Espíritu Santo. Preside en 381 el segundo concilio ecuménico de Constantinopla, pero se retira

sona» en la Trinidad no se refería sólo a la aparición de Dios destinada al hombre, sino a la realidad divina del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo, que se manifiesta en cada aparición y que es en cada caso distinta y completa en sí. Si la triple personalidad no había de entenderse como un triteísmo, debía aclararse entonces la unidad de las tres personas divinas. Con este fin, hubo que distinguir la común esencia divina de la realización propia en cada caso de dicha esencia, de la distinta manera de recibir ese ser común. Tal diferenciación terminológica establecida por Basilio se convirtió en el fundamento ontológico de la fórmula con la que el concilio de Constantinopla en el año 381 hizo posible el consenso sobre las teologías occidental y oriental: «una divinidad en tres hipóstasis perfectas o en tres personas completas». Este concilio formuló también por primera vez el problema de la unidad personal de Jesucristo: se debía explicar cómo Jesús podía poseer la naturaleza divina y humana sin perjuicio de su humanidad. Este problema sólo podía resolverse suponiendo una naturaleza humana completa y perfecta en sí, que fuera propia no de una hipóstasis humana, sino de una hipóstasis divina. Se entendió así que el ser humano completo —la naturaleza humana— no tenía que incluir necesariamente la hipóstasis humana; el *qué* de la naturaleza humana debía ser perfecto y completo en sí, sin requerir ningún «portador» humano, el cual (*qui*) poseyera la naturaleza humana. La reelaboración ulterior del concepto de persona incorporó el concepto latino de persona que se orientaba al concepto jurídico de la individualidad concreta[4]. Un contemporáneo de Hildegard, Ricardo de San Víctor[5], sigue el axioma de la teología trinitaria según el cual las personas divinas sólo pueden pensarse desde su mutua relación como personas indistintas en sí y distintas de las otras, entendiendo así la

antes de su clausura. Su obra literaria consta de 45 sermones y 245 cartas (Dinzelbacher 1993: 345-346).

4. Así Boecio (*ca.* 470-*ca.* 526), siguiendo la doctrina aristotélica de la «substancia primera», entendió por persona la *naturae rationabilis individua substantia* o *subsistentia* como el individuo racional que existe en sí y por sí. *Natura rationa(bi)lis* designa la determinación general y esencial de la persona, mientras que *substantia (subsistentia)* indica la autonomía en la que existe la persona como individuo dotado de razón.

5. Ricardo de San Víctor (†10.3.1173), nacido en Escocia, fue uno de los discípulos más renombrados de Hugo de San Víctor. Llegó muy joven a la abadía de Saint-Victor en París, de donde fue prior a partir de 1162. Sus trabajos exegéticos siguen los principios de sus maestros: establecer el sentido literal e histórico del texto y, después, de los sentidos alegórico-teológico y moral-tropológico. Los tratados principales de su teología son de corte dogmático.

persona como *incommunicabilis* o *singularis existentia* para hablar de su incomunicable relación de origen[6].

En sus escritos visionarios Hildegard suscribe la doctrina trinitaria, tal como cuando explica su indisolubilidad:

> Porque el Padre no es sin el Hijo, ni el Hijo sin el Padre, ni el Padre y el Hijo sin el Espíritu Santo, ni el Espíritu Santo sin Ellos. Así estas Tres Personas son un solo Dios en una sola e íntegra Majestad Divina; y la Unidad de la Divinidad subsiste indivisiblemente en estas Tres Personas porque la Divinidad no puede ser escindida, pues permanece siempre inviolable, sin mudanza alguna (*Sc* II.2.2).

O al indicar:

> Pero el Padre no existe sin el Hijo, ni el Hijo sin el Padre, ni el Padre y el Hijo sin el Espíritu Santo, ni el Espíritu Santo sin Ellos: estas Tres Personas son inseparables en la Unidad de la Divinidad. ¿Cómo? Resuena la palabra desde la boca de un hombre, mas la boca no resonará sin la palabra, ni resonará la palabra si no hay vida. ¿Y dónde habita la palabra? En el hombre. ¿Y de dónde sale? Del hombre. ¿Cómo? Porque el hombre tiene vida. Así está en el Padre el Hijo, al que el Padre envió a las tierras de calígine por salvación de los hombres, concebido por el Espíritu Santo en una Virgen (*Sc* II.2.8).

Y asimismo explica:

> No adora al Padre quien reniega del Hijo, ni ama al Hijo el que al Padre ignora; y ni al Padre ni al Hijo tendrá aquel que rechace al Espíritu Santo, ni recibirá al Espíritu Santo quien no honre ni al Padre ni al Hijo. Por tanto: entenderás la Unidad en la Trinidad y la Trinidad en la Unidad (*Sc* I.4.31).

La relación entre las tres personas divinas se manifiesta ya en la primera estrofa: el Padre, fuerza de la eternidad, actúa mediante la Palabra, el Espíritu Santo, para la génesis del Hijo, quien se pone «las vestiduras de la carne».

La tradición bíblica del Antiguo Testamento presenta el tema de la palabra de Dios y el de la sabiduría que existen antes que el mundo, en Dios, por quien todo fue creado, enviadas sobre la tierra para revelar los secretos de la voluntad divina y que vuelven con Dios una vez terminada su misión (cf. Chevalier 1988: 793 ss.). En este contex-

6. Tomás de Aquino, Duns Escoto y Martín Lutero son autores de desarrollos posteriores de este tema.

to, la Palabra divina es un hecho de experiencia, no de reflexión filosófica; se comunica con los profetas y es un mensaje a transmitir. El origen de la Palabra es la acción del Espíritu de Dios. La Palabra de Dios presenta dos aspectos indisociables: por una parte, revela; y por otra, obra. Nos referiremos particularmente a este último, pues creemos que es más pertinente para una aproximación a la obra de Hildegard. En este segundo aspecto, la Palabra actúa como realidad dinámica, potencia de los efectos vistos, mensajero viviente. Se puede decir entonces que Dios obra al hablar, ya que la Palabra de Dios no es sólo un mensaje inteligible dirigido a los hombres sino una realidad dinámica, un poder que opera infaliblemente los efectos pretendidos por Dios (Jos 21,45; 23,14; 1 R 8,56), Dios la envía como un mensajero vivo (Is 9,7; Sal 107,20), corre, se lanza en cierto modo sobre los hombres (Za 1,6): Dios vela sobre la Palabra para realizarla (Jr 1,12) y, en efecto, ella produce siempre lo que anuncia (Nm 23,19; Is 55,10 ss.), ya se trate de los acontecimientos de la historia de las realidades cósmicas o del término del designio de la salvación (cf. Léon-Dufour *et al.* 1993: 632)[7].

En el Nuevo Testamento la reflexión de Juan acerca de la Palabra señala que el Verbo (*logos*) estaba en Dios, existía antes de la creación, vino al mundo enviado por el Padre para cumplir una misión: transmitir al mundo un mensaje de salvación; terminada ésta, vuelve al Padre. En el Nuevo Testamento, y particularmente en Juan, gracias a la Encarnación, se destaca el carácter personal de esta Palabra, sabiduría subsistente y eterna (cf. Chevalier 1988).

Todo lo anterior debe considerarse para aproximarnos al tratamiento que hace Hildegard de la Palabra. Así, la visionaria señala que la Palabra está indivisible y eternamente en el Padre:

> [...] porque en el Padre estaba, antes del tiempo de la fundación del mundo, la palabra infinita, que habría de encarnarse, en el fuego del amor, bajo el curso de los siglos cercanos a su declive, prodigiosamente, sin mancha ni peso de pecado, por la dulce lozanía del Espíritu Santo, en la alborada de la santa virginidad; y así como antes de hacerse carne estaba indivisiblemente en el Padre, después de revestirse de humanidad permaneció inseparablemente en Él (*Sc* II.1.3).

En este poema la Palabra dinámica realiza la voluntad de la «fuerza de la eternidad». Su acción puntual es «ponerse las vestiduras

7. Para una discusión más extensa acerca de la Palabra, véase Eicher (1990), *s. v.* «Palabra de Dios».

de la carne»: la Encarnación. Siguiendo con la discusión del concepto «persona», agregaremos ahora el misterio cristológico de la persona. Este misterio ha de ser desarrollado de acuerdo con el misterio de la Trinidad:

> Jesucristo es persona al modo divino del puro acto de una correspondencia perfecta. Corresponde a su Padre con una vida de amor; pero esa correspondencia redundó —por el Espíritu Santo— a favor de los hombres: él fue la correspondencia perfecta de su Padre y a la vez la correspondencia perfecta, «redentora» (ajustada) de los hombres, sus hermanos y hermanas, caídos en pecado. De este modo el sentido personal de su existencia humana —la presencia adecuada, redentora y ajustada entre los hombres— tiene su fundamento en la eterna y divina autocorrespondencia del Logos: en Jesucristo Dios se corresponde a sí mismo, en cuanto que —como la fuerza del amor que se despoja a sí mismo y se entrega sin límites— corresponde al hombre (Eicher 1990: 236).

El misterio cristológico de la persona no era un tópico desconocido para el pensamiento teológico de la alta Edad Media. Así, Bynum (1984: 16 ss.) indica que los escritores de los siglos XI y XII empezaron a enfatizar la humanidad de Cristo, tanto mediante respuestas afectivas y sentimentales a la historia evangélica como en un nuevo impulso por hacer de la vida cristiana una imitación literal de los detalles del ministerio de Jesús. Esta nueva devoción a la humanidad de Cristo significó un cambio en el énfasis teológico, al menos implícito, desde la expiación, la resurrección y el juicio final a la creación y encarnación. En los escritos religiosos del siglo XII se recalca la imagen de Dios creándonos «a su imagen y semejanza» y de Cristo tomando nuestra humanidad en sí mismo. La humanidad es vista como asegurada en su capacidad para Dios por su misma creación y por la encarnación de Cristo. Hildegard, por cierto, no era ajena a estas consideraciones. Incluso podemos afirmar que para Hildegard la Encarnación es el momento liberador central en la historia, anteponiéndola a la muerte de Cristo (cf. Newman 1989, 1998). En *Scivias*, tal como en este responsorio, es relatada la intervención de las tres personas divinas en la Encarnación:

> Así, ves una *luz muy esplendorosa* que sin sombra de quimera, defecto ni engaño, representa al Padre; y, en ella, *una forma humana del color del zafiro*, que, sin mancha de ofuscación, envidia o iniquidad, designa al Hijo, engendrado por el Padre antes de los siglos, según Su divinidad, pero después encarnado en el mundo, en el tiempo, según

> Su humanidad; *y ardía entera en un suave fuego rutilante*, fuego que, sin huella de aridez, mortalidad ni calígine, manifiesta al Espíritu Santo: por él fue concebido, según la carne, el Hijo Único de Dios, nacido de una virgen en el tiempo, que irradió en el mundo la luz de la claridad verdadera (*Sc* II.2.2).

Asimismo señala:

> El Dios vivo, que todo lo creó por Su Palabra, por esa Palabra encarnada llevó a la mísera criatura humana, que se había hundido en las tinieblas, de vuelta a la salvación fiel (*Sc* II.1).

La Encarnación significaba para la visionaria el fin del sufrimiento antes que el fin del pecado. Es en ella, particularmente, donde se manifiesta la «fuerza de la eternidad», pues «sus vestiduras fueron lavadas por el más grande dolor».

Bynum (1992: 129), respecto de la humanidad de Cristo, realizada por su encarnación, observa que frecuentemente las mujeres añadían a las metáforas populares de unión —metáforas de luz, de oscuridad, de vino difundido en el agua— la insistente imagen y experiencia de la carne convertida en carne. Bynum agrega que, mientras la espiritualidad en general afirmaba progresivamente la humanidad física de Cristo, las mujeres —que eran el símbolo de lo físico— sugirieron que la humanidad física y tangible de Cristo podría ser entendida como femenina. Y la doctrina de la Inmaculada Concepción contribuyó a esto. Se podría argüir que toda la humanidad de Cristo provenía de María, dado que no había tenido padre humano. Así, de alguna manera, podía verse a María añadiendo la humanidad al Logos. De hecho esto es exactamente lo que argumentaron Hildegard y Mechtild de Magdeburg (*ca.* 1208-1282/1297). Hildegard describió lo que es redimido por Cristo —lo físico que viene de María— como femenino, y esto fue exacerbado por su sensación de que el cuerpo de Cristo es también *Ecclesia*, figura igualmente femenina. Ejemplo de esto es una visión eucarística, en la que Hildegard vio a una mujer recibiendo del Cristo, que cuelga de la cruz, una dote de su sangre, mientras una voz decía: «Comed y bebed el cuerpo y la sangre de mi Hijo para borrar la culpa de Eva y que así podáis ser restituidos a la justa herencia» (*Sc* II.6). Aunque Hildegard consideraba el sacerdocio como una cuestión esencial y digna de veneración, el sacerdote aparece en esta visión eucarística sólo después de la sagrada Iglesia; y la imagen de una humanidad pecadora y redimida a la vez, es la imagen de una mujer (*ibid.*: 148).

A la luz de lo anterior, podríamos entender que, en la línea 7, «en aquella forma, que fue tomada de Adán», Hildegard haga una velada referencia a Eva, que se puede apreciar como una referencia general al género mujer y, por supuesto, a María, cuyo papel es central en la encarnación de la Palabra. Esto último puede también encontrarse en la línea 14, donde la Divinidad exhala a su Hijo «sin vínculo con el pecado». Aquí el referente es la Inmaculada Concepción. Para Newman (1989: 178) «las vestiduras de la carne» manchadas por Adán son limpiadas por María al vestir a Cristo con ellas. Esto último se condice con la exposición de Bynum ya considerada.

Este tema se vincularía aún con otro marco, donde la así llamada «ley de la naturaleza» sería para Hildegard la falsa ley de muerte impuesta a Eva por la serpiente. Eva, la madre victimizada, ha victimizado a su vez a sus hijos; pero María es la madre pura que los purifica (cf. Newman 1989). Vemos aquí una oposición implícita entre Eva y María, dado que ambas encarnan un momento definitorio de la humanidad: el pecado y la redención. En el contexto del poema aparecen estos momentos de la historia humana en «las vestiduras de la carne». Así, estas vestiduras tomadas de Adán, manchadas por el pecado y la muerte, vuelven a adquirir su dignidad una vez que la Palabra se viste con ellas en el misterio de la Encarnación, lavando estas vestiduras «por el más grande dolor».

2. *O MAGNE PATER*

O magne pater,
in magna necessitate sumus.
Nunc igitur obsecramus,
obsecramus te
per verbum tuum,
per quod nos constituisti plenos,
quibus indigemus:
Nunc placeat tibi, pater,
quia te decet,
ut aspicias in nos
per adiutorium tuum,
ut non deficiamus,
et ne nomen tuum in nobis obscuretur.
Et per ipsum nomen tuum
dignare nos adiuvare.

2. ¡PADRE!

¡Padre,
grande es nuestra necesidad!
Por eso ahora te suplicamos,
te suplicamos
por tu Palabra,
por la cual nos has dado plenamente
aquello de lo que carecemos:
Que ahora te sea grato, Padre
—porque te corresponde—,
velar por nosotros
mediante tu auxilio
para que no fallemos,
y para que tu nombre no se oscurezca entre nosotros.
Y por tu nombre
dígnate ayudarnos.

COMENTARIO

El tema principal de esta antífona sálmica, tal como su nombre indica, es Dios Padre. La dimensión de Dios como Padre de los cristianos, que estriba en que Jesús es por naturaleza su Hijo, está dada por Pablo:

> Dios nos libra de la esclavitud y nos adopta como hijos (Ga 4,5 ss.; Rm 8,14-17; Ef 1,5) por la fe bautismal, que hace de nosotros un solo ser en Cristo (Ga 3,26 ss.), y de Cristo un Hijo mayor, que comparte con sus hermanos la herencia paterna (Rm 8,17-29; Col 1,18) (Léon-Dufour *et al.* 1993: 629).

El Padre también «representa el mundo de los mandamientos y prohibiciones morales, que pone obstáculos a la instintividad y a la subversión» (Cirlot 1997: 354); y es símbolo de la posesión, el dominio y el valor, representando asimismo a toda figura de autoridad. Chevalier (1988: 793-794) señala además que Ricoeur atribuye la riqueza del símbolo del padre, en particular, a su potencial de trascendencia, dado que el padre figura, en la simbólica, menos como engendrador —igual a la madre— que como dador de leyes.

Es Dios Padre a quien se denomina *magnus* (línea 1), y a quien se apela en su dimensión de auxiliador, pues el velar por los hombres es parte de los deberes que le corresponden, y se ve como respuesta a la

necesidad de los hombres, lo que se señala con la conjunción *igitur* (línea 3). Es este aspecto el que prima en la relación que aquí se presenta entre el Padre y los hombres. Y el carácter auxiliador de esta figura de la Trinidad aparece ante el peligro que representa el olvido.

El olvido parece moverse en dos ámbitos: en primer lugar, el del Padre de los hombres en las líneas 8-12, donde se pide al Padre «velar por nosotros [...] para que no fallemos», y en segundo, el de los fieles del Padre que encontramos en la línea 13, donde se ruega «que tu nombre no se oscurezca entre nosotros». Que el olvido se mueva en dos ámbitos no es sorprendente si se considera que —y seguimos en esto a Léon-Dufour *et al.* (1993: 525-526)— la Biblia habla de la memoria de Dios para con el hombre y de la memoria del hombre para con Dios. Todo recuerdo recíproco implica acontecimientos pasados en los que haya estado en relación uno con otro; y tiene por efecto, al hacer presentes estos acontecimientos, renovar esta relación. Tal es seguramente el caso entre Dios y su pueblo. La memoria bíblica se refiere a contactos acaecidos en el pasado, en los que quedó establecida la alianza. Así, el acontecimiento primero es la creación, signo ofrecido siempre al hombre para que se acuerde de Dios, siendo el hombre mismo más que un signo la imagen de Dios; el acontecimiento salvador que va a orientar para siempre la memoria del pueblo de Dios es la pascua. La invocación del nombre —a la que se alude en la línea 14— es inseparable del recuerdo de la pascua, pues revelando su nombre fue como Dios inauguró la pascua, y la salvación actual pedida por tal invocación se comprende como la renovación de los prodigios antiguos.

El drama del olvido, que mencionábamos anteriormente, se refiere a que la memoria del hombre se muestra deficiente: al paso que Dios no olvida ni su palabra ni su nombre, el pueblo olvida a su Dios y ahí está su pecado. El arrepentimiento es, al mismo tiempo que recuerdo de las faltas, llamamiento a la memoria de Dios, y en el perdón de Dios, cuya memoria es la del amor, se acuerda de la alianza y se olvida del pecado.

Se entiende entonces que el olvido del que habla Hildegard tiene connotaciones bastante profundas, dado que la pérdida de memoria respecto del Padre —figura ligada al ordenamiento del mundo, y por ende al de la sociedad— supone que si no amamos a nuestro Padre, no podemos amar a todos sus hijos, nuestros hermanos, y, por lo tanto, no podemos subsistir como comunidad. Hay una concepción del hombre subyacente según la cual el mismo es hombre en el amor de Cristo; por consiguiente, si se olvida del Padre, deja de ser hombre.

De ahí la relación entre olvido, pecado y muerte; relación que Hildegard destaca con la elección de la forma verbal *obscuretur* en la línea 13 —referida tanto al oscurecer como al extinguir—, cuyo sentido es bastante fuerte.

Habiendo revisado ya la relación entre olvido y pecado, veamos ahora la que hay entre pecado y muerte. Ésta se puede entender en primera instancia como la búsqueda de darle un sentido a la muerte, que contrarrestando con violencia nuestro deseo de vivir, pesa sobre nosotros como un castigo; por eso instintivamente vemos en ella la sanción del pecado. De esta intuición común a las religiones antiguas hizo el Antiguo Testamento una doctrina firme que subraya el significado religioso de una experiencia sumamente amarga: la justicia quiere que el impío perezca (Jb 18,5-21; Sal 37,20.28.36), el alma que peca debe morir (Ez 18,20). Ahora bien, este principio fundamental esclarece ya el hecho enigmático de la presencia de la muerte en la tierra: en los orígenes la sentencia de muerte no se pronunció sino después del pecado de Adán, nuestro primer padre (Gn 2,7; 3,19). Porque Dios no hizo la muerte (Sb 1,13): había creado al hombre para la incorruptibilidad, y la muerte no entró en el mundo sino por la envidia del diablo (Sb 2,23). El dominio que posee sobre nosotros tiene, por tanto, el valor de signo: manifiesta la presencia del pecado en la tierra (cf. Léon-Dufour *et al.* 1993: 562 ss.). En los textos neotestamentarios, la relación pecado-muerte cobra un nuevo sentido dada la introducción de la certeza apocalíptica de que a la injusticia dominante seguirá un final justo, y que éste está cercano a todos, porque la resurrección de Jesús originariamente se entendió como el amanecer de la general resurrección de los muertos, y sólo más tarde se limita a él. Pablo es quien proyecta por vez primera una teología cristológica sobre la muerte, afirmando que lo terrible no es tanto la muerte —dado que los cristianos ya han sido resucitados como Jesús (1 Ts 4,13-17)— como la ausencia de Jesús. La muerte, que en el Antiguo Testamento tenía una presencia en la vida, desaparece en las epístolas paulinas y todavía más en la teología joánica, pues para ellos la presencia de la muerte se denomina ahora «pecado» (cf. Rm 6,2; 6,11), «odio al hermano» (1 Jn 3,15) o «incredulidad»: el que cree «ha pasado de la muerte a la vida» (Jn 5,24). La «vida nueva» (Rm 6,4) penetra y recorre el mundo marcado por la muerte. La muerte corporal parece olvidada, dado que según Pablo la patria de los creyentes está en el cielo (cf. Flp 3,20), y de acuerdo con Juan, está allí donde se realiza la comunión eucarística (cf. Jn 6,48-58). Esta muerte sólo para los incrédulos es una maldición (2 Co 2,15 ss.), una «resurrección

para el juicio» (Jn 5,29). Debido a estas bases, las siguientes generaciones cristianas no verán un problema en la muerte del justo, haciendo hincapié en la muerte del malvado. Se afianza la concepción de que la muerte es realmente mortal cuando le sigue la «muerte segunda» (Ap 2,11; 20,6; 21,8), la de la condenación eterna. Se articula al mismo tiempo una concepción de la muerte crítica y diferenciada, que se opone a la idea cínica de que en la muerte somos todos iguales (cf. Eicher 1990: 113-114). Se entiende aún mejor, entonces, la plegaria de Hildegard «para que no fallemos», dado que el pecado trae como consecuencia la «segunda muerte», que es la muerte verdadera.

Por último, se puede encontrar también la figura de Eva en la línea 11, ya que *per adiutorium tuum* puede leerse como un indicio de ella: en el Génesis (2,18) Eva aparece como la ayuda de Adán. Y así como la mujer es la ayuda adecuada para el hombre, el Padre es la ayuda adecuada para sus fieles.

3. *O ETERNE DEUS*

O eterne deus,
nunc tibi placeat,
ut in amore illo ardeas,
ut membra illa simus,
que fecisti in eodem amore,
cum filium tuum genuisti
in prima aurora
ante omnem creaturam.
Et inspice necessitatem hanc,
que super nos cadit,
et abstrahe eam a nobis
propter filium tuum,
et perduc nos
in leticiam salutis.

3. ¡DIOS ETERNO!

¡Dios eterno!,
que ahora te sea grato
arder en ese amor,
que [nosotros] seamos aquellos miembros
que tú hiciste en ese mismo amor,

cuando engendraste a tu Hijo
en la aurora primera
antes que a toda creatura.
Y fija tu mirada en esta necesidad
que cae sobre nosotros,
y, por tu Hijo,
arráncala de nosotros
y condúcenos
a la dicha de la salvación.

COMENTARIO

Esta antífona sálmica, tal como *O magne Pater*, se centra en la relación de Dios Padre con sus fieles, pero aparecen ahora tres figuras que en el poema anterior no se encontraban. La primera es la Iglesia, manifestada veladamente en la línea 4 al referirse Hildegard a *membra illa* (cf. Ef 1,22-23). Aquí la concepción de la Iglesia es la del cuerpo cósmico de Cristo. La segunda es la Virgen, a quien Hildegard gustaba identificar con la aurora primera[8] (cf. Sal 110,3); si bien también se puede entender «aurora primera» como el comienzo de los tiempos[9]. Y la tercera es Cristo, mediador entre el Padre y los fieles.

En esta antífona se canta al amor divino, tema privilegiado por Hildegard, que suele manifestarse en la figura de *Caritas*. Pero aquí se resalta la relación que existe entre el amor de Dios y el amor de los hombres. Dios ha tomado la iniciativa de un diálogo de amor con los hombres, y es en nombre de ese amor como los compromete y les enseña a amarse los unos a los otros. Este diálogo es interrumpido en diversas ocasiones en el Antiguo Testamento, empezando por la desobediencia de Adán y Eva, pero presenta su momento culminante en la Encarnación, pues por ella Jesús que es Dios y es Hombre vive el drama del diálogo de amor entre Dios y los hombres. El amor del Padre se expresa entonces en una forma que no puede ser superada por nada: se realiza la nueva alianza y se concluyen las nupcias eternas del esposo con la humanidad. La gratitud que existía desde siempre

8. Cf. comentario al poema 40, *O pulcre facies*.

9. Considérese también que, siguiendo a Chevalier (1988: 152 ss.), la aurora es interpretada como símbolo gozoso del despertar a la luz reencontrada o como signo del poderío celestial y anuncio de su victoria sobre el mundo de las tinieblas que es el de los malvados.

(Dt 7,7 ss.) llega a su colmo en un don sin medida común con el valor del hombre (Rm 5,6 ss.; 1 Jn 4,10-19), este don es definitivo, más allá de la existencia terrenal de Jesús (Mt 20,28), es llevado al extremo, pues consiente la muerte del Hijo para que el mundo logre la vida (Rm 5,8) y para que nosotros seamos hijos de Dios (1 Jn 3,1). «Tanto amó Dios al mundo que dio a su Hijo unigénito» (Jn 3,16) para que los hombres tengan vida; pero asimismo se condenan los que se niegan a creer en el que ha sido enviado y aman más las tinieblas que la luz (Jn 3,19). La opción es inevitable: o el amor por la fe en el Hijo, o la ira por la repulsa de la fe (Jn 3,36) (cf. Léon-Dufour *et al.* 1993: 77 ss.). Eicher (1989: 37) al tratar el tema del amor de Dios enfatiza así la postura joánica: el amor de Dios, que tiende un puente sobre el abismo que media entre Dios y el mundo (Jn 3,16 ss.; 1 Jn 4,9), se resume en Jesús, el Hijo, y a través suyo llega a los hombres, de tal modo que en la fe en Jesús y en el amor fraterno Dios se revela como el mismo amor (1 Jn 4,7-21).

No es extraño, entonces, que Hildegard apele al amor del Dios eterno (líneas 3 y 5), amor por el cual entregó al mundo a su Hijo (línea 6), para que aparte «esta necesidad que cae sobre nosotros», pues de sucumbir a ella se niega la salvación ofrecida por el Padre.

Volviendo a la Iglesia —una de las figuras femeninas predilectas de Hildegard, la cual, junto a *Caritas* y María, es vista en sus visiones como una madre arquetípica—, se le atribuye la condición de eternidad, dado que se ruega por que el amor con que se engendró a Cristo sea aquel del que gozan los hijos actuales de la Iglesia. Es interesante la manifestación en este poema de un juego entre los tiempos, caro a Hildegard, donde se pide que lo verdadero en el tiempo eterno —la victoria de Dios— se haga presente en el tiempo actual (cf. Newman 1989). Este juego temporal es aún más claro si consideramos que Hildegard creía que en la Palabra engendrada antes de todos los tiempos, el Padre ya había previsto la encarnación de su Hijo y su cuerpo místico, la Iglesia (Newman *ibid.*: 56). Por ello, en este poema Hildegard pide que los miembros empíricos de Cristo —la Iglesia— sean unidos con sus modelos o ejemplares en aquel cuerpo de Cristo que precedió al tiempo.

En las líneas 9-12 se retoman los temas de la necesidad que sufren los hombres y del olvido —tratado ya en el poema anterior *O magne pater*— en la orden implícita que se le hace al Padre: «fija tu mirada en nosotros».

4. *O VIRTUS SAPIENTIE*

O virtus sapientie,
que circuiens circuisti,
comprehendendo omnia
in una via, que habet vitam
tres alas habens,
quarum una in altum volat
et altera de terra sudat
et tercia undique volat.
Laus tibi sit,
sicut te decet,
o sapientia.

4. ¡POTENCIA DE LA SABIDURÍA!

¡Potencia de la Sabiduría!,
que girando giraste
abrazándolo todo
en una sola órbita que tiene vida
y tres alas tiene,
de las cuales una vuela hacia lo alto,
y la otra desde la tierra mana
y la tercera vuela por doquier.
¡Que haya alabanza para ti,
como te corresponde,
Sabiduría!

COMENTARIO

Esta antífona votiva está dedicada a la Sabiduría, una de las figuras centrales para Hildegard. La Sabiduría se entiende como un principio divino y eterno, que por momentos se confunde con la figura de Caritas (el amor divino).

El papel central de ambas figuras se relaciona con el misterio último de la creación, el lazo entre el creador y las creaturas. Hildegard, a este respecto, no intentó formular una nueva tradición simbólica. Allá donde aparecen estas personas, se encuentra la cosmología platonizante que cautivó a los pensadores del siglo XII: las ideas divinas, eternas en la mente de Dios y encarnadas en las creaturas, el

alma del mundo, la profunda resonancia del macrocosmos con el microcosmos, la esperanza ferviente de acceder a Dios a través de la razón humana y las virtudes. Sobre todo, en Hildegard se encuentra el misterio de la Encarnación, visto como el centro y la causa final de la creación, predestinado por Dios «desde antes de la fundación del mundo» (Ef 1,4). Dado que este misterio fue llevado a cabo por una mujer —María—, es evocado en visiones que iluminan la dimensión femenina de la realidad divina. Hildegard, según Newman (1989), veía esto como la dimensión en la cual la mediación o incluso la unión entre el creador y las creaturas podía ser lograda. Donde preside lo femenino, Dios se inclina hacia la humanidad y la humanidad aspira a Dios.

Cuando Hildegard seguía el patrón narrativo lineal de la historia de la salvación —que empieza con la creación y la caída, terminando con el Juicio Final—, al discutir los grandes e irrepetibles eventos de la historia, utiliza normalmente designaciones masculinas para Dios-Padre y el Hijo, el Rey y el Redentor, y el Juicio. Las designaciones femeninas, por su parte, evocan las interacciones divinas con el cosmos hasta donde éstas son eternas o perpetuamente repetidas. Así, los símbolos femeninos expresan el principio de la automanifestación divina; la absoluta predestinación de Cristo; el mutuo residir de Dios en el mundo y del mundo en Dios; y la colaboración en la salvación de Cristo y los fieles, manifestada sacramentalmente en la Iglesia y, moralmente, en las virtudes. En la abreviatura teológica, lo divino femenino se asocia con los principios de teofanía, ejemplaridad, inmanencia y sinergia. Todos éstos pueden ser vistos como condiciones o corolarios de la Encarnación. Es esencial recordar que, para Hildegard, la venida de la Palabra hecha carne no era un acontecimiento entre muchos, sino el acontecimiento para el cual fue hecho el mundo, destinado a renovarse continuamente y a extenderse hasta que el mundo entero fuese subsumido en el cuerpo de Cristo. Entonces, a diferencia de la Pasión o de la Resurrección, la Encarnación no es principalmente un hecho histórico, sino un hecho que trasciende el tiempo y la historia en la esfera de lo eterno, o de lo divino femenino (cf. Newman 1989).

En este poema, donde se ensalza la figura de la Sabiduría, no se pueden apreciar todos los aspectos antes mencionados, pero sí es importante destacarlos, dado el lugar central de esta figura en la obra de Hildegard, no sólo en la *Symphonia*.

Newman (1989: 64) nota en este poema el uso de la figura de la Sabiduría en cuanto imagen femenina, siendo las imágenes femeninas

en la imaginería de Hildegard las que acentúan la inmanencia, al contrario que las imágenes masculinas, que enfatizan la trascendencia divina. *Sapientia* aparece aquí en tanto *creatrix*, no como movimiento inmóvil, que ordena el mundo desde las alturas o que modela el mundo naciente con sus manos todopoderosas —como el Creador en las pinturas de su tiempo—. Por el contrario, ella crea el cosmos al existir dentro de él, su ubicuidad es expresada mediante la imagen de movimiento incesante o circular. Newman afirma que el agudo sentido de Hildegard sobre la inmanencia divina la llevó a considerar el poder creador no como una fuerza que empujaba al mundo desde fuera, sino como un ámbito que lo abrazaba y lo animaba desde dentro.

Son estas consideraciones las que llevan a Dronke (1986: 156-157) a descubrir en este poema la acción del Espíritu Santo[10]. Además, Hildegard en una de sus visiones describe el celo de Dios (*zelum dei*) como una figura que tiene tres alas «de prodigiosa amplitud y envergadura, blancas como nubes [...]» (*Sc* II.5). En la explicación de tal visión, la profetisa señala que las tres alas son la alegoría de las tres etapas de la Redención y la victoria de la humanidad sobre Satán. En este poema, por el contrario, Hildegard evita la alegoría y descansa en el poder evocativo de la imagen alada misma: las tres alas, centralmente fijadas, expresan instantáneamente el sentido de un vuelo que da vueltas, un movimiento circular que completa la imagen inicial. Este movimiento circular, si bien puede comprender el cosmos y ser la fuerza que mueve la vida que habita en él, no es por ello un movimiento menos autosuficiente, una acción perpetua, contemplativa, indiferente hacia la tierra misma.

Se descubre en esta descripción de *Sapientia* su relación con los textos bíblicos; así, esta imagen donde la Sabiduría aparece como anterior a toda creación, girando por la órbita o círculo que representa al mundo —y a la divinidad en plenitud—, está presente en el libro de los Proverbios 8,31, cuando juega con el orbe de la tierra. También encontramos a *Sapientia* en el Eclesiástico 24,1-9, donde abre su boca en la Asamblea del Altísimo, diciendo que ha recorrido sola la redondez del cielo y ha pasado por la hondura del abismo (cf. Góngora 1999: 71-72).

Dronke indica que la poetisa completa esta primera imagen con una segunda figura de movimiento, más compleja: mientras con un ala *Sophia* «vuela hacia lo alto», otra que «desde la tierra mana»

10. Para la acción del Espíritu Santo, véanse poemas 8, *Spiritus sanctus vivficans vita*; 51, *O ignis spiritus paracliti*, y 52, *O ignee spiritus*.

comparte el rocío de la tierra y la fertilidad. Dronke afirma, pertinentemente, que uno de los verbos dilectos de la visionaria es *sudat*, verbo que a menudo se usa en conjunción con su imaginería de verdor[11], florecimiento y perfumes: para ella *sudare* tiene la asociación no del sudor del esfuerzo sino de la destilación de un perfume, una cualidad celestial, sin la cual nada es fértil o hermoso en la tierra. Estos dos movimientos, el vuelo hacia lo alto y el desde abajo, encuentran su consumación en el tercero —que es también el de la imagen de apertura—: el circular omnipresente.

De este modo, la Sabiduría omniabarcante se relaciona con las tres figuras de la Trinidad, representadas asimismo por las tres alas. Así, la que vuela hacia lo alto es el Padre, la que desde la tierra mana es el Hijo, y la que vuela por todas partes es el Espíritu Santo. Esta manifestación de la Trinidad mediante tres alas se puede encontrar también en la obra visionaria de Hildegard: «tres alas que representan a la Santa Trinidad» (*Sc* II.3.20). Además, *Sapientia* se descubre en el contexto del poema como una virtud y una potencia (cf. Góngora, 1999).

Por último, podemos señalar que la afirmación de Dronke que vincula la imagen de la Sabiduría con la del Espíritu Santo en Hildegard, se ve respaldada en la Edad Media en los medios herméticos con la aparición de un emblema del Espíritu Santo que planea sobre el mundo —el Paráclito fecundando la tierra—, que se compone de dos alas disimuladas por dos letras *yod* hebreas: una al derecho y otra invertida, unidas las dos por la base, y situadas sobre un círculo o una esfera. Este emblema evoca una acción del Espíritu Santo similar a la de *Sapientia*. Se puede señalar, además, que durante este mismo período se pusieron también alas a las imágenes humanas de todas las virtudes, especialmente a las de la Esperanza, la Caridad, la Verdad y la Veracidad, la Pobreza evangélica y la Penitencia (cf. Charbonneau-Lassay 1997: 658 ss.).

5. *O QUAM MIRABILIS*

O quam mirabilis est
prescentia divini pectoris,
que prescivit omnem creaturam.

11. Para el verdor, ver comentarios a los poemas 34, *O viriditas digiti dei*, y 41, *O nobilissima viriditas*.

Nam cum deus inspexit
faciem hominis,
quem formavit,
omnia opera sua
in eadem forma hominis
integra aspexit.
O quam mirabilis est inspiratio,
que hominem sic suscitavit.

5. ¡CUÁN ADMIRABLE!

¡Cuán admirable es
la sabiduría del corazón divino
que ha conocido anticipadamente a cada creatura!
Pues cuando Dios fijó la mirada
en el rostro del hombre,
al que modeló,
reconoció toda su obra
en esa intacta forma
de hombre.
¡Cuán admirable es el soplo
que al hombre así despertó!

COMENTARIO

En las primeras tres líneas de esta antífona votiva podemos reconocer el tema de la predestinación[12]. Teológicamente, los temas de la predestinación y la elección pueden describirse así:

> [...] la *praedestinatio* señala en el acontecimiento de la llamada y de la fe el carácter de clara anterioridad que tiene la voluntad salvífica de Dios, y que por lo mismo no permite fundamentar ese acontecimiento en el azar o en la voluntad del hombre. La elección es el eterno *antes* de la llamada histórica [...] El otro aspecto escatológico de la doctrina de la predestinación muestra a la fe la verdad segura de la palabra de Dios y su fidelidad inquebrantable, palabra que sale al encuentro de la fe, que le llama en la vida [...] Así como la llamada se funda en la

12. Véanse en el latín *prescentia* y *prescivit*. El significado literal del sustantivo *prescentia* es «presciencia»; aquí hemos preferido traducirlo como «sabiduría».

elección y en la promesa previas, así también por el otro lado se orienta y está abierta a la preservación, consumación y glorificación eterna del hombre (Moltmann, citado por Eicher 1990: 277).

Podemos pensar que Hildegard estaba de acuerdo con esta visión, pues consideraba también la predestinación como la existencia eterna del mundo antes del tiempo. Esta predestinación implica asimismo que la creación tiene por propósito la Encarnación y, con ella, la redención de la raza humana.

Es importante destacar que se liga al tema de la predestinación el de «la sabiduría del corazón divino». Siguiendo a Chevalier (1988: 342), podemos señalar que el corazón en la tradición bíblica simboliza el hombre interior, su vida afectiva, la sede de la inteligencia y la sabiduría[13]. Hildegard, en el drama litúrgico *Ordo virtutum*, personifica esta sabiduría divina (*Scientia Dei*), figura que juega un papel menor, aconsejando al alma el camino a seguir, indicándole: «mira este vestido que llevas hija de la salvación, mantente firme y nunca caerás», y advirtiéndole: «no conoces al que te ha creado ni has sentido Su sabor».

El «rostro» de la línea 5 designa la faz del hombre sobre la cual se inscriben su pensamiento y sus sentimientos. Como indica Chevalier (1988: 494-495), nadie ha visto nunca directamente su propio rostro, no se puede conocerlo más que con la ayuda de un espejo o por una imagen. El rostro, entonces, no es para uno mismo sino para el otro, es para Dios, es el lenguaje silencioso. Es la parte más viva, la más sensible —sede de los órganos de los sentidos— que en las buenas o en las malas se presenta a los demás: es el yo íntimo parcialmente demudado, muchísimo más revelador que todo el resto del cuerpo. Dice Picard que «el hombre no osa mirar sin temblar un rostro, éste está ahí, antes que nadie, para ser mirado por Dios». El rostro es, pues, símbolo de lo que hay de divino en el hombre. Le Gillou afirma que el cristianismo es «la religión de los rostros». Al respecto, Clément escribe: «Dios se ha revelado en un rostro cuya luz se multiplica de generación en generación, en humildes rostros transfigurados».

Se entiende, entonces, que Hildegard escriba en las líneas 4-9 que «cuando Dios fijó la mirada en el rostro del hombre al que modeló,

13. Se puede notar además que Lefevre indica que en la Biblia la palabra corazón se emplea una decena de veces para designar el órgano corporal, mientras que se encuentran más de cien ejemplos en los cuales la interpretación es metafórica, ocupando así un lugar central en la vida espiritual: piensa, decide, esboza, proyecta, afirma sus responsabilidades (Chevalier 1988).

reconoció toda su obra en esa intacta forma de hombre», y que estas líneas introduzcan el tema del macro y del microcosmos. Siguiendo a Davy (1964: 150-162), podemos establecer el contexto general en el que se desarrolló el tópico en el siglo XII: la obra permite conocer al artesano. El universo es el espejo en el que Dios se refleja. El conocimiento del universo introdujo al hombre medieval en el misterio de Dios y en su propio misterio. Así, el conocimiento de sí y del mundo le dio acceso a un modelo del que el mundo es la imagen. Al igual que la naturaleza habla de Dios, el hombre también posee un papel soteriológico junto a la naturaleza. Tal papel se desempeña por una suerte de liberación. Un sentimiento tal se presenta muchas veces en las obras de los autores del siglo XII, si bien raramente se concreta en forma precisa. Si la naturaleza ordenada por Dios se suspende en el hombre, es debido a que el hombre ejerce para consigo un poder, es el intermediario entre el Creador y la creación que le es sumisa. De esta manera, la naturaleza avanza hacia el hombre en la medida en que éste es portador de la divinidad. El hombre tiene entonces una misión que cumplir respecto de la naturaleza: liberar al universo entero de las cadenas que lo esclavizan. Ejerce un papel. En este punto precisamente es donde tienen lugar las analogías que ligan el macro y el microcosmos, que forman el fundamento del simbolismo medieval y explican la importancia dada al universo, pues la naturaleza aparece como el espejo en el cual el hombre puede contemplar la imagen de Dios. En el caso de Hildegard, el microcosmos se manifiesta en el hombre, donde la creación se concentra, y donde Dios se reconoce (cf. Newman 1989). Esta relación entre Dios y su creación es expresada por la imagen del espejo: la creación como espejo del creador. Este reconocerse en el hombre por parte de la divinidad lo hace la figura central del cosmos (Gn 1,26). De ahí la dignidad de la forma humana que también se expresaba en el responsorio 1, *O vis eternitatis*, en el cual la poetisa cantaba el misterio de la Encarnación señalando: «y tu Palabra se puso las vestiduras de la carne en aquella forma que fue tomada de Adán». Flanagan (1990: 102-134) en su comentario a este poema observa que el tema de la *prescentia* se funde con un razonamiento que ubica al hombre como el centro de la creación divina, planteándose con ello una suerte de correlación entre el Hombre —microcosmos— y el Universo —macrocosmos—, idea que también se encuentra presente en otros escritos de Hildegard (*Causae et curae* y *Liber divinorum operum*).

Debemos destacar finalmente la importancia de la acción que Dios realiza al insuflar vida a través de su soplo (líneas 10-11); en este

sentido se establecería una suerte de identificación entre los conceptos de vida-aliento-alma (Gn 2,7), mientras la acción de exhalar se identificaría con la muerte (Gn 35,18) (cf. Léon-Dufour *et al.* 1993: 29-31). En este poema el soplo que despierta al hombre podría entenderse, además de como un mero intertexto bíblico que evoca la creación, como el hombre que sin Dios está dormido en un sueño de muerte[14].

6. *O PASTOR ANIMARUM*

O pastor animarum
et o prima vox,
per quam omnes creati sumus,
nunc tibi, tibi placeat,
ut digneris nos liberare
de miseriis
et languoribus nostris.

6. ¡PASTOR DE ALMAS!

¡Pastor de almas
y voz primera,
por la que todos fuimos creados,
que ahora a ti, a ti te sea grato,
dignarte liberarnos
de nuestras miserias
y debilidades!

COMENTARIO

En esta antífona votiva, una plegaria al «Pastor de almas y voz primera», es posible que un lector contemporáneo encuentre una ambigüedad, puesto que por *Pastor de almas* se entiende a Cristo, mientras *prima vox* se tiende a identificar con el Padre.

La figura del pastor, de raíces bíblicas, tiene dos aspectos, dado que éste es a la vez un jefe —capaz de defender a su rebaño contra las

14. Al respecto, véase el comentario al poema 2, *O magne pater,* donde se relacionaban olvido, memoria y muerte.

bestias salvajes (1 S 17, 34-37; cf. Mt 10,16; Ac 20,29)— y un compañero. De ahí que en la tradición cristiana revista diversos sentidos, que revisaremos a continuación.

En el Antiguo Testamento, Yahvé no lleva casi nunca el título de pastor. Éste aparece en dos designaciones antiguas (Gn 49,24; 48, 15) y en dos invocaciones del salterio (Sal 23,1; 80,2), de las cuales la más conocida es:

> Yahvé es mi pastor, nada me falta. / En verdes pastos me hace reposar. // Me conduce a fuentes tranquilas, / allí reparo mis fuerzas. / Me guía por cañadas seguras / haciendo honor a su nombre. // Aunque fuese por valle tenebroso, / ningún mal temería, / pues tú vienes conmigo; / tu vara y tu cayado me sosiegan (Sal 23,1-4).

Ahora bien, este título en el Antiguo Testamento parece reservado a aquel que ha de venir. La identificación del pastor con Cristo se subraya, dado que en el Nuevo Testamento Jesús recibe el nombre de «buen pastor» (Jn 10,1):

> [...] se considera como enviado a las ovejas perdidas de Israel (Mt 15,14). El pequeño rebaño de los discípulos que ha reunido (Lc 12,32) figura a la comunidad escatológica a la que está prometido el reino de los santos (Dn 7,27), será perseguido por los lobos de fuera (Mt 10,12) y por los de dentro disfrazados de ovejas (Mt 7,15) (Léon-Dufour *et al.* 1993: 653).

Esta imagen del pastor que Hildegard utiliza en este poema la encontramos también en *Scivias*:

> [...] lo mismo que el pastor apacienta sus ovejas, Mi Hijo, el Buen Pastor, pastorea Su rebaño redimido. ¿Cómo? Lo apacienta en Su Ley: en Su amplio poder cual brazo —porque este Hijo es hombre— recogerá a los corderos, inocentes de la culpa de Adán por la inocencia del bautismo, despojados del hombre viejo y sus obras, y los alzará, con Sus virtudes y Su Ley, para llevarlos en Su seno (*Sc* III.1.7).

Al realizarse en la persona de Jesús la esperanza del buen pastor, él delega en ciertos hombres la función pastoral de la Iglesia. Esta delegación se realiza en el sermón del Buen Pastor con el que, según Juan, se inaugura la Iglesia: Jesús acoge al ciego de nacimiento ya sanado, y que había sido expulsado de la sinagoga por los malos jefes de Israel. Pedro, después de la Resurrección, recibe la misión de apacentar la Iglesia entera (Jn 21,16). A los nuevos pastores, seguido-

res de Cristo, se les encarga velar por las comunidades cristianas, y a ejemplo del Señor deben buscar la oveja extraviada (Mt 18,12 ss.); deben estar vigilantes contra los lobos devoradores que no tendrán consideración con el rebaño, contra esos falsos doctores que arrastran a la herejía (Hch 20,28 ss.).

Este sentido de *pastor* se conserva en la Edad Media, pues el término significa en primer lugar «pastor de almas, cabeza de una comunidad de cristianos» y, en segundo lugar, abad (cf. Niermeyer 1997: 770). En este último sentido lo utiliza Hildegard al conminar:

> Tú, pastor espiritual, justo adalid, probo maestro, sal de tus antiguas costumbres, heredadas de tus primeros padres, ve a los angostos y estrechos caminos [...] contempla, con la clarividente mirada de Mi celo, a aquellos que habitaban bajo tu mandato y tu enseñanza [...] pero que después [a la Alianza] despreciaron, [y] a los viejos desvíos de la iniquidad quisieron regresar; y, con dulces y amargos reproches, oblígales a entrar en la senda de la Iglesia, hasta que se llene la Casa de Mis profesos con los duramente reprendidos y dulcemente amonestados [...] ¿Cómo? Como el buen pastor busca sin descanso a su oveja perdida, que también así busquen, incansablemente, los maestros espirituales a sus prosélitos extraviados por los desvíos de iniquidad: que, con su destreza, les conminen a regresar a la Casa de justicia de la que salieron o quisieron salir, hasta que se llene la Iglesia de ovejas —aquí las amargamente castigadas, allí las dulcemente exhortadas—, y sean así conducidas a los pastos celestiales (*Sc* II.5.50).

Asimismo, en una carta al arzobispo de Maguncia, que responde a una petición de éste de dejar ir a Richardis —su hermana predilecta— para que ocupe un cargo de abadesa en otro monasterio, le conmina:

> El espíritu de Dios, en su celo, dice: ¡oh, pastores!, llorad y lamentaos ahora, porque no sabéis lo que hacéis al repartir, por afán de dinero y en beneficio de la estupidez de gentes malvadas, cargos cuyo fundamento es Dios, por lo cual vuestras maliciosas y amenazadoras maldiciones no serán oídas (citado en Dronke 1995: 21).

En el poema que comentamos, la petición se eleva a Dios Padre, a quien se denota como «voz primera, por la que todos fuimos creados»:

> [Dado que] desde el comienzo (Gn 1,1; Jn 1,1) Dios existe y su existencia se impone como un hecho inicial, que no necesita ninguna explicación. Dios no es ni origen ni devenir [...] Porque Él solo es el primero y el último (Is 41,4; 44,6; 48,2), el mundo entero es su obra, su creación (Léon-Dufour *et al.* 1993: 215).

Esta antífona votiva, entonces, es una oración a Cristo y al Padre. En ella —tal como en los poemas 2, *O magne pater*, y 3, *O eterne Deus*— está presente la petición del hombre hacia el Padre por la liberación del pecado.

7. *O CRUOR SANGUINIS*

O cruor sanguinis,
qui in alto sonuisti,
cum omnia elementa
se implicuerunt
in lamentabilem vocem
cum tremore,
quia sanguis creatoris sui illa tetigit:
Ungue nos
de languoribus nostris.

7. ¡SANGRE DERRAMADA!

¡Sangre derramada,
que en lo alto resonaste,
cuando todos los elementos
se confundieron
con un temblor
en una voz de lamento,
porque la sangre de su Creador los tocó!
Úngenos [con ella]
[apartándonos] de nuestras debilidades.

COMENTARIO

En esta antífona votiva se hace presente por primera vez en estos poemas el tema de la muerte de Cristo expresada por la imagen de sangre derramada.

Simbólicamente, la sangre representa los valores solidarios de fuego, calor y vida que se emparentan con el sol; a ellos se asocia todo lo bello, noble, generoso y elevado (cf. Chevalier 1988: 909-910). En las Escrituras la sangre se asocia con la vida (Lv 17,11); por ello se establece que ella es la que otorga el calor vital y corporal, de ahí que

su derramamiento se vincule con el sacrificio (Gn 9,3-5), con la muerte y en este caso con el martirio de Cristo[15]. La sangre es vista por el cristianismo como una fuerza expiatoria y purificadora, dado que la sangre de Cristo —derramada para el perdón de los pecados y bebida en la copa eucarística— marca la nueva alianza con sus seguidores (Jn 6,53-57). Jesús en el momento de su muerte piensa en Jerusalén: los profetas de otro tiempo fueron asesinados, él mismo va a ser entregado, sus enviados serán muertos. El juicio de Dios no puede menos que ser severo en contra de la ciudad culpable: toda la sangre inocente derramada en la tierra, desde la sangre de Abel, recaerá sobre esta generación (Mt 23,29-36). La pasión se inserta dentro de esta perspectiva dramática. Judas reconoce que ha entregado sangre inocente (Mt 27,49), Pilatos se lava las manos, mientras que la multitud asume la responsabilidad de la misma (27,24 ss.) (cf. Léon-Dufour *et al.* 1993: 831).

La sangre inocente de Cristo derramada para salvación de la humanidad estremece los elementos. ¿Pero qué elementos son éstos? Hildegard, en sus textos de índole médica y científica, concibió los elementos como componentes del mundo. Así, en su obra *Causae et curae*, la visionaria narra la historia de la creación, de acuerdo con una cosmogonía que Dronke (1995: 241-242) califica como materialista:

> Que cuatro son los elementos: ciertamente, no pueden ser ni más ni menos de cuatro. Y los hay de dos clases: superiores e inferiores. Mientras que los superiores son celestiales, los inferiores, en cambio, son terrenales. Las cosas que viven en los superiores son impalpables y están hechas de fuego y de aire. En cambio, las que habitan en los inferiores son cuerpos palpables y formados, y están hechos de agua y de barro (citado por Dronke, 1995).

En su *Physica*, Hildegard dedica todo un libro —el segundo— a los elementos, pero en éste cuenta más elementos que los cuatro anteriormente mencionados, añadiendo el mar, el Rin y la tierra bajo el verdor, entre otros. Además, al describir las distintas especies de plantas, animales y piedras, indica cómo éstas están compuestas por diferentes elementos. Son estos elementos celestiales y terrenales los que se confunden en la muerte de Cristo. Para una correcta comprensión de esta imagen, debe considerarse el momento de la muerte de Cristo narrado en Mateo 27,51: «En esto el velo del Santuario se

15. Cf. poemas 29, *O victoriosissimi triumphatores*, y 30, *Vos flores rosarum*.

rasgó en dos, de arriba abajo; tembló la tierra y las rocas se hendieron». Una descripción similar es la que Hildegard evoca en su obra visionaria:

> Cuando el Cordero inocente exhaló el espíritu en la cruz, todos los elementos se estremecieron, porque el noble Hijo de la Virgen había muerto en Su cuerpo a manos de los homicidas (*Sc* I.2.32).

Es interesante notar que Hildegard emplea una imagen análoga al relatar cómo los elementos se rebelan ante el pecado del hombre, rompiendo el equilibrio, el cual se restaurará sólo al final de los tiempos:

> Y, al instante, todos los elementos del mundo, que hasta ese momento habían permanecido en gran quietud, cayeron en la más terrible conmoción, desencadenando espantosos horrores [...] (*Sc* I.2.27).

Tal vez con la utilización de la imagen del caos, de derrumbe del mundo establecido, la abadesa pretendía subrayar los momentos dramáticos y decisivos en la historia de la humanidad, tal como lo fueron, si bien con sentido inverso, el pecado original y la pasión de Cristo.

Pero es a este segundo momento al que se canta en este poema, el acontecimiento gracias al cual se restaura la salvación que había sido negada por la introducción del pecado. Y esta restauración se completa por el dolor que sufre Cristo en su pasión. Así, Hildegard relata cómo las cinco llagas que Cristo sufre en la cruz borran los pecados de los hombres, de modo que

> los vicios de los hombres que debieron edificar la obra de Dios, mas prefirieron satisfacer sus apetitos en vez de cultivarla, han sido misericordiosamente lavados y perdonados, en toda su amplitud, por la efusión de las cinco heridas que el Hijo sufrió en la Cruz [...] (*Sc* III.2.21).

Por consiguiente podemos entender que la sangre es redentora porque el dolor de Cristo le da un significado escatológico a lo que compartimos con él. Y lo que compartimos básicamente es el hecho de que podemos ser heridos, de que sufrimos. Más tarde, en el siglo XV, aquellos que escriben sobre Cristo enfatizan el vínculo de la humanidad con el de la carne de todos los miembros del cuerpo y encuentran en el sufrimiento —antes que en la tentación sexual— el núcleo de lo que significa ser humano (cf. Bynum 1992: 92).

Para concluir, debemos señalar que en esta antífona se expresa además una relación entre el mundo celestial y el terrenal, que se manifiesta por la sangre derramada que vincula a ambos reinos —éste es el sentido de la nueva alianza entre hombre y Dios— y también al Padre con su creación, puesto que la muerte de Cristo significa la redención de la humanidad. El tema de la redención se vuelve más patente en las últimas líneas del poema, donde se pide la unción con la sangre de Cristo, que, como señalábamos anteriormente, lava los pecados.

8. *SPIRITUS SANCTUS VIVIFICANS VITA*
DE SPIRITU SANCTO

Spiritus sanctus
vivificans vita
movens omnia
et radix est in omni creatura
ac omnia de inmundicia abluit
tergens crimina
ac ungit vulnera
et sic est fulgens
ac laudabilis vita
suscitans et resuscitans
omnia.

8. ESPÍRITU SANTO
DEL ESPÍRITU SANTO

¡Espíritu Santo!,
vida que da vida,
que todo lo anima,
raíz de toda creatura,
que lava de impureza todas las cosas,
limpiando los pecados
y ungiendo las heridas,
y así es vida resplandeciente
digna de alabanza,
despertando y reviviéndolo
todo.

COMENTARIO

Esta antífona sálmica, que se cantaba en Pentecostés, la fiesta del Espíritu Santo, es la primera que se dirige a la tercera persona de la Trinidad, tal como se encuentra en el manuscrito *R* de la *Symphonia*.

Teológicamente, el Espíritu Santo es indisociable del Padre y del Hijo. Esta tercera persona de la Trinidad no tiene ni una imagen ni un nombre susceptible de representar como la figura humana. Su nombre, dentro de todas las lenguas, es un nombre común, emparentado con los fenómenos naturales del viento y la respiración; así, el texto «Si envías tu aliento, [los animales] son creados, y renuevas la faz de la tierra» (Sal 104,30) puede evocar con bastante justicia la imagen cósmica del soplo divino, donde el ritmo regula el movimiento de las estaciones y la efusión del Espíritu vivifica los corazones. Símbolos del Espíritu son el agua, el fuego, el aire y el viento, que pertenecen al mundo de la naturaleza y no se diferencian en sus rasgos; ellos evocan sobre todo la invasión de una presencia, una expansión irresistible y siempre en profundidad (cf. Léon-Dufour *et al.* 1993: 297).

No es sorprendente, entonces, que Newman (1998: 279) señale que podemos establecer la asociación del Espíritu Santo con la *operatio* o acción, pues como acción aparece en los textos bíblicos. Esto se hace evidente en este poema si notamos el uso de los participios *vivificans, movens, tergens, fulgens, suscitans, resuscitans* y los verbos en presente *abluit* y *ungit*. Todas, formas verbales que denotan acción.

La asociación del Espíritu Santo con la acción, con la *operatio*, conllevó en el pensamiento del siglo XII a su correspondiente vinculación con el *Anima mundi*. El tema del «Alma del mundo» tiene como primer antecedente el *Timeo* de Platón, en el que se describe un mundo concreto dotado de un movimiento autónomo, y ese movimiento supone un Alma que es motriz del mismo universo. En tiempos de Hildegard, Abelardo (1079-1142) descubrirá en el Espíritu Santo el Alma del mundo, el *Anima mundi* que Guillermo de Saint-Thierry (1185/1190-1148/1149) le reprochará con vehemencia. Las teorías del siglo XII acerca del Alma del mundo se encuentran en *De divisione naturae* de Juan Escoto Eriúgena. Guillermo de Conches muestra cómo el Alma del mundo debe ser considerada como un espíritu que confiere a todas las cosas a la vez el movimiento y la vida. Es ella la que anima los astros, hace crecer la vegetación,

da la sensibilidad a los animales y la razón a los hombres[16] (cf. Davy 1964: 40-42).

Así, como vemos, en el siglo XII el *Anima mundi* se consideraba divina porque era omni-penetrante, omnisciente y creadora de la vida, como el Espíritu Santo o el amor de Dios. Debe señalarse, sin embargo, que Hildegard nunca mencionó al alma del mundo por su nombre, o porque no conoció el nombre o quizás porque supo que los cistercienses habían condenado esta doctrina como uno de los errores de Abelardo (cf. Newman 1989: 67-69). Pero esto no significó que Hildegard estuviera ajena a la reflexión acerca del Espíritu Santo como Alma del mundo. Así, podemos afirmar con Newman que nada es más distintivamente hildegardiano que este sentido de vida universal, de un mundo que arde en vitalidad. Pero quizás por su sentimiento de contacto directo con Dios, ella no podía sino ver esta vida como divinidad misma. No hay una diosa *Natura* aparte de Dios. Pero Hildegard no sólo celebra como *Anima mundi* al Espíritu Santo, sino que *Caritas* —como se descubre en el poema siguiente *Karitas habundat*— es asimismo vista como fuerza vital, que se mueve por sí misma y es activa, es Dios (la Trinidad), una vida en tres energías.

En los tres poemas que en la *Symphonia* la abadesa dedica al Espíritu Santo descubrimos que lo muestra como un espíritu que confiere a todas las cosas a la vez el movimiento y vida. Así, en el presente poema el Espíritu es «vida que da vida, que todo lo anima»; y en el poema 51, *O ignis spiritus paracliti*, Hildegard canta a Éste «vida de la vida de toda creatura, santo eres dando vida a las formas». Tal como Guillermo de Conches señalaba que era esta tercera Persona a modo de *Anima mundi* quien animaba los astros, hacía crecer la vegetación y daba la sensibilidad a los animales y la razón a los hombres, Hildegard dice aquí que el Espíritu Santo despierta y revive todo. Así, en el poema 51 afirma también: «de ti fluyen las nubes, el

16. Este tema del Alma del mundo fue ilustrado en el manuscrito *Clavis physicae* de Honorio Augustodunensis que data del mismo siglo. En una miniatura de esa obra el Alma del mundo se presenta bajo la forma de una mujer ceñida con un vestido largo con largas mangas colgantes. Una cadena con un medallón adorna su cuello. En su brazo porta una banderola con las palabras *vegetalis in arboribus, sensibilis in pecoribus, rationabilis in hominibus* (vegetal en los árboles, sensible en los animales, racional en los hombres). A cada lado de su cabeza se encuentran dos medallones que figuran el sol y la luna. Uno bajo la forma de un hombre, y el otro, de una mujer que porta una antorcha. En las cuatro esquinas de la miniatura están colocados medallones sostenidos por tres manos y que designan los cuatro elementos. Éstos son tendidos sin brazos por parte de las manos para indicar que se transmutan los unos en los otros. Dentro de estos medallones están inscritas las cualidades de cada elemento.

éter vuela, las piedras tienen humedad, y hacen crecer riachuelos y la tierra destila verdor». Esta cualidad omni-penetrante se alaba en este mismo poema: «poderosísima vía que lo has penetrado todo en el cielo y en la tierra y en todos los abismos».

Por último, podemos encontrar en esta antífona en las líneas 4-7 una representación del Espíritu Santo como raíz que limpia y cura heridas. Esta misma imagen puede descubrirse también en el poema 51, donde se dice de este Espíritu: «Santo eres ungiendo a los peligrosamente abatidos, santo eres lavando las fétidas heridas», y en el poema 52, *O ignee spiritus,* en el que se lo alaba porque es «el más precioso bálsamo para las heridas abiertas y fétidas cuando las conviertes en preciosas gemas». A este respecto, debe mencionarse que en la Edad Media las heridas eran una metáfora común para los pecados. Éstas eran ungidas con el óleo del perdón y lavadas por las heridas de Cristo[17].

Este efecto del Espíritu Santo como extirpador de pecados se encuentra también en la obra visionaria de la abadesa:

> Y lo mismo que el fuego rutilante ilumina las tinieblas y abrasa cuanto toca, así el Espíritu Santo ahuyenta la impiedad, el anublo de la iniquidad se lleva (*Sc* II.2.5).

Esta figura del Espíritu Sanador puede entenderse asimismo en el ámbito de los trabajos médicos y «científicos» de Hildegard. Así observamos una asociación entre la palabra *radix*, que metafóricamente significa base y fundación, y lo terapéutico-curativo, planteamiento que culmina, en la última línea de esta antífona, con una afirmación triunfante en la cual el Espíritu Santo se presenta como capaz de elevar y revivir a todas las cosas.

9. *KARITAS HABUNDAT*

Karitas
habundat in omnia,
de imis excellentissima
super sidera
atque amantissima
in omnia,
quia summo regi
osculum pacis dedit.

17. Para una discusión más extensa de este poema véanse poemas 48, O *orzchis ecclesia*, y 52, O *ignee spiritus.*

9. LA CARIDAD ABUNDA

La Caridad
abunda en todas las cosas,
desde lo más profundo
hasta más allá de las estrellas,
la que más ama
todas las cosas,
porque le dio el beso de la paz
al sumo Rey.

COMENTARIO

Esta antífona sálmica introduce el tema de *Karitas* —en cuya traducción hemos conservado la palabra Caridad, que es la que más se acerca al *Caritas* latino, en el entendido que «Caridad» se refiere al amor divino[18]— que, como ya mencionamos en el poema anterior, se relacional al igual que el Espíritu Santo con el *Anima mundi*. Esta vinculación puede descubrirse en una visión que Hildegard relata en una de sus obras visionarias haciendo hablar de este modo a una figura femenina:

> Yo [soy] la caridad del Dios viviente, y la sabiduría junto a mí ha realizado sus obras; y la humildad, que echa sus raíces en la fuente viva, ha sido mi ayudante, y la paz a ésta se allega [...] Pues yo he escrito al hombre, el que en mí echó sus raíces como una sombra, como también la sombra de cada cosa es vista en el agua. Y por ello soy una fuente viva, pues todo lo que ha sido como una sombra fue en mí, y según la sombra este hombre fue hecho con fuego y agua, como también yo soy [hecha con] fuego y agua viva [...] Pues todo animal tiene una sombra, y ésta en el mismo vive como la sombra en él va aquí y allá; y los pensamientos están en el animal racional, y no en cambio en los animales salvajes, pues tanto por ella viven y tienen sentidos, por los cuales conocen de qué deben huir y qué apetecer; pero el alma en tanto inspirada por Dios es racional (*Ldo* III.3.2).

Así, en este párrafo, la Caridad es descrita en sus funciones de modo análogo al Espíritu Santo[19], dado que ambas figuras se asimilan

18. Para una discusión acerca del amor divino, véase poema 3, O *eterne deus*.
19. Para las actividades del Espíritu Santo, véase poema anterior *Spiritus sanctus vivificans vita* y el responsorio 1, O *vis eternitatis*.

al *Anima mundi* en cuanto fundamento de la creación. De este modo, se puede señalar que uno de los aspectos de la Caridad es ser tanto la fuerza vital —la fuerza elemental que vigoriza a la naturaleza— como la fuerza espiritual que inspira vida nueva en el alma. Esto se hace también patente en este poema, en el cual la Caridad, al igual que el Alma del mundo, es omni-penetrante, dado que «abunda en todas las cosas, desde lo más profundo hasta más allá de las estrellas».

En el mundo de Hildegard la Caridad se relaciona asimismo con la Sabiduría —con el lazo entre creador y creatura—, vínculo que se revela en el párrafo ya citado. Hildegard ve en la Caridad, tal como en la Sabiduría, a la novia de Dios. Así, en el *Liber vite meritorum*, la Caridad recalca que ella es «la consorte más amante del trono de Dios, y Dios no oculta ningún consejo de mí. Yo mantengo el lecho matrimonial real, y todo lo que es de Dios es también mío» (citado en Newman 1989: 49-50). De esta manera, la Caridad no sólo es considerada una virtud, sino que se convierte en una figura de proporciones míticas, la novia del Rey. Y como novia le da a Éste «el beso de la paz». Es interesante notar que el beso de la paz puede aludir también al gesto de saludo y fraternidad que tenía lugar en la liturgia.

Además de ser la novia de Dios, la Caridad es también madre divina —como la Iglesia y María—, en el sentido de que Cristo está predestinado por el amor eterno, que crea al mundo para proveer la sustancia de su cuerpo; a su debido tiempo Él nace de la Virgen, y está naciendo continuamente de la Iglesia, hasta que el cuerpo místico esté completo (cf. Newman, 1989). Esta predestinación de Cristo por el amor eterno se descubre en *Scivias*, donde Hildegard explica su visión de la segunda imagen de la caridad:

> [...] porque, después de la humildad con que el Hijo de Dios condescendió en encarnarse, se reveló la verdadera y ardiente lámpara de la caridad; pues tanto amó Dios al mundo que, por amor, envió a Su Unigénito para que se encarnara (*Sc* III.7.19).

De este modo, se puede decir de la Caridad lo mismo que de la Sabiduría en cuanto a su papel femenino mediador entre el Creador y el Cosmos; y también respecto de su papel como árbitro de la ley moral, que enseña a los hombres a distinguir lo bueno de lo malo. La Caridad, entonces, es el amor de Dios por los hombres tanto como el del mundo por Dios (Mc 12,31-33; Jn 13,44). Es el amor que llama a admirarnos, pero también el que llama a obrar.

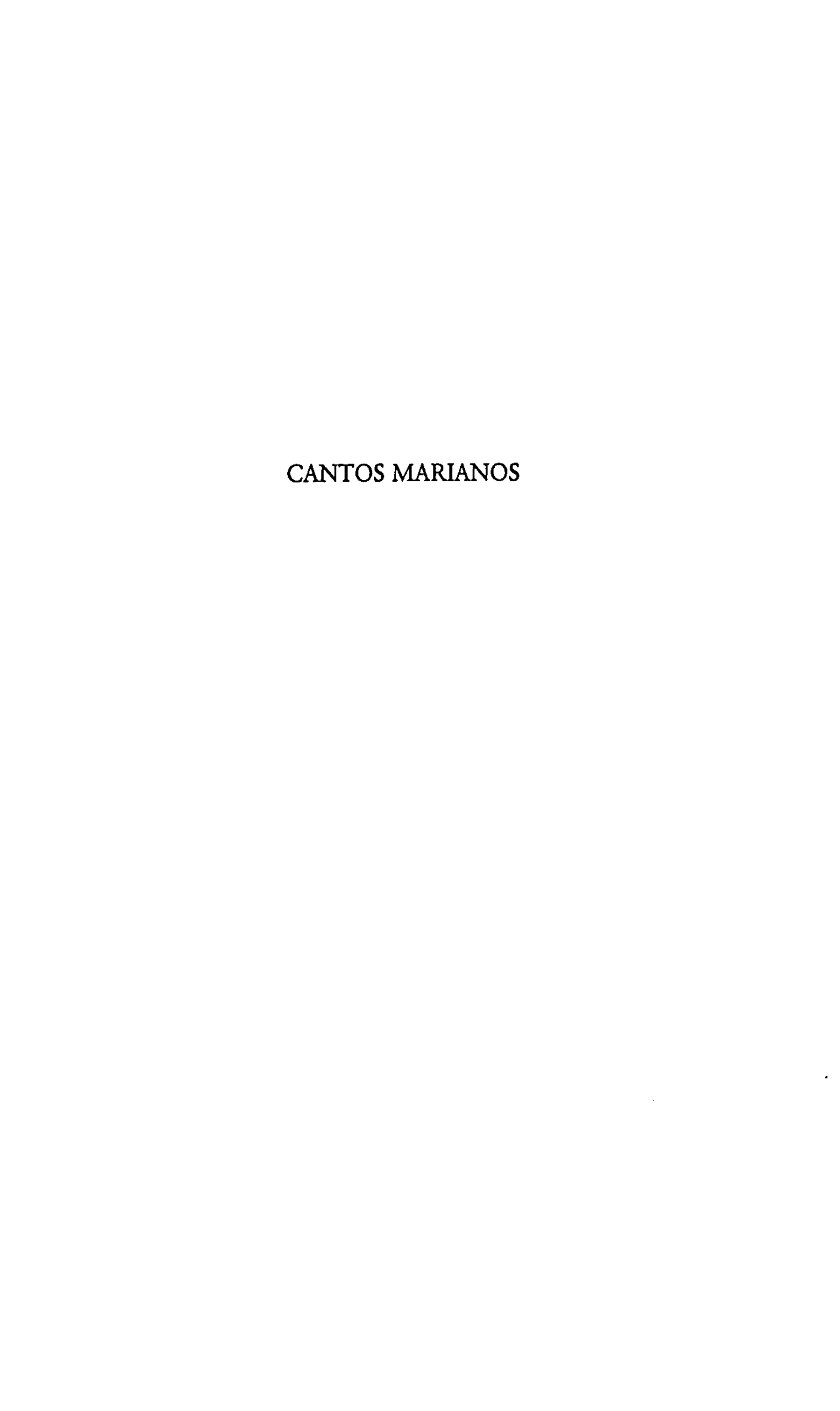
Siguiendo a Dronke (1995: 237), Hildegard sería la primera autora mística que personificó a la Caridad como una hermosa figura

femenina. Para poder comprender esto, hay que contar con la convergencia de varias corrientes, sobre todo las personificaciones del amor humano en las literaturas vernáculas, y con la tradición presente en Boecio, así como en los libros sapienciales del Antiguo Testamento. Si bien su representación de *Karitas* se enmarca en la tradición de las corrientes ya señaladas, Hildegard presenta un extraordinario potencial imaginativo respecto a esta figura en sus representaciones. Un ejemplo de esto se puede encontrar en el drama litúrgico *Ordo virtutum* de nuestra visionaria, donde *Karitas*, como una de las virtudes que aconseja al alma, dice: «Yo [soy] *Karitas*, la dulce flor. Venid a mí, Virtudes, y [os] conduciré hacia la blanca luz de la flor de la rama».

Como virtud, Hildegard liga *Karitas* con la humildad, señalando que ambas son las virtudes más luminosas:

> La caridad trajo al Hijo de Dios del seno de Su Padre, en el cielo, a las entrañas de Su madre, en la tierra, porque no desprecia ni a publicanos ni a pecadores, sino que intenta salvarlos a todos. Por eso a veces hace manar una fuente de lágrimas de los ojos de sus fieles, para ablandar la dureza de sus corazones. La humildad y la caridad son luminosas, más que las otras virtudes, pues son como la trabazón del alma y cuerpo: reúnen una energía mayor que las fuerzas singulares del alma o de los miembros del cuerpo. ¿Cómo? La humildad es como el alma, y la caridad, como el cuerpo: no pueden separarse, sino que obran unidas; a semejanza de alma y cuerpo, que no pueden desligarse, pues han de cooperar durante todo el tiempo en que el espíritu habite la carne (*Sc* I.2.33).

Finalmente, y pensando en términos más generales, se puede plantear que *Karitas* es el amor que les corresponde a las monjas, en cuanto esposas de Cristo; pues uno de los aspectos del amor del Padre cuya máxima expresión se realiza en la nueva alianza es que éste concluye con «las nupcias eternas del esposo con la humanidad».



CANTOS MARIANOS

10. *O SPLENDIDISSIMA GEMMA*
DE SANCTA MARIA

O splendidissima gemma
et serenum decus solis,
qui tibi infusus est,
fons saliens de corde patris,
quod est unicum verbum suum,
per quod creavit mundi primam materiam,
quam Eva turbavit.
Hoc Verbum effabricavit tibi,
Pater, hominem,
et ob hoc es tu
illa lucida materia,
per quam hoc ipsum verbum
exspiravit omnes virtutes,
ut eduxit in prima materia
omnes creaturas.

10. ¡MAGNÍFICA GEMA!
DE SANTA MARÍA

¡Magnífica gema
y sereno esplendor del sol
que te fue impregnado!,
[sol que es] fuente que brota del corazón del Padre,
que es su única Palabra,
por la cual creó la materia primera del mundo
que Eva alteró.
Para ti el Padre modeló esta Palabra
hecha hombre[1],
y por esto eres tú
aquella materia luminosa,
por la cual esta Palabra
exhaló todas las virtudes,
así como formó a partir de la materia primera
a todas las creaturas.

1. Respecto a la traducción de las líneas 8-9, seguimos la edición crítica de Newman, pues cabe la posibilidad, tal como la recoge la edición de Schipperges, de tomar *pater* como vocativo, quedando así: «para ti, Padre, esta Palabra modeló al hombre».

COMENTARIO

En una primera lectura interpretativa de esta antífona sálmica podemos identificar en las primeras siete líneas, tal como vemos en Flisfisch (1999: 67), las figuras de María (piedra preciosa y esplendor), Cristo (sol, fuente y Palabra) y el Padre (creador de la primera materia del mundo). La figura de Eva aparece explícitamente en la línea 9.

La denominación de María como espléndida gema acepta diversas lecturas. En un plano simbólico, se ha pensado en la roca y en la piedra como imagen de la fuerza y la protección divina; y, específicamente, las piedras preciosas son símbolos de «estrellas celestes», de luz celeste sobre la tierra o la verdad (cf. Oesterreicher-Mollwo 1990). Se las puede entender también como el origen de la vida, pues «en los volcanes, el aire se transformaba en fuego, éste en agua y el agua en piedra»:

> Por eso, la piedra constituye la primera solidificación del ritmo creador, la escultura del ritmo esencial. La piedra es la música petrificada de la creación (Cirlot 1997: 368).

Biedermann (1996: 372) también nota en la piedra el sello de lo perdurable e imperecedero, por lo que en muchas culturas es símbolo de poder divino.

Esta comprensión de las piedras se ratifica, en el plano bíblico, con la imagen del Génesis 28,16-19, donde Jacob alzando la piedra sobre la que había dormido exclama: «¡Esto no es otra cosa sino la casa de Dios y la puerta del cielo!». Podemos señalar además que Hildegard en su *Physica*, en la que dedica un capítulo a las piedras preciosas y sus propiedades, atribuye a las piedras preciosas una fuerza sobrenatural, además de una interesante historia simbólica de su origen, señalando:

> [...] ante las piedras preciosas el diablo se siente aterrado, las odia y las desprecia, porque le recuerdan que ya brillaban antes que él cayera en medio de su esplendor [...] y porque algunas piedras preciosas se originaron en el fuego en el que ahora él es castigado [...].

Por otra parte, en la iconografía cristiana la piedra preciosa tiene un significado más preciso, dado que se interpretó el cristal de roca como símbolo de María, pues «él mismo no es refulgente, pero empieza a brillar cuando en él incide el rayo de la luz divina» (cf. Biedermann 1996: 374). Por ello, Newman (1989: 163-165) indica que la imagen de la gema evoca a María *in partu*, tal como las pinturas

medievales de la Anunciación frecuentemente muestran un rayo de luz que pasa a través de una ventana de vidrio para indicar que la virginidad de María no fue más quebrantada por la concepción que lo que un vidrio es roto por la luz. El predicador Hildebert de Lavardin (1055/1056-1133/1134), en una homilía cercana al sentido del poema de Hildegard, comparó a la madre de Dios a un cristal: si esta piedra es inmersa en el agua y luego puesta a brillante luz del sol, se sabe que emite destellos, y, como su integridad no está dañada por su resplandecencia, así la virginidad de María no está tocada por la virginidad de su Hijo. De modo análogo, la visionaria, en su obra *Scivias* (II.3.23), dice de las mujeres vírgenes por amor a Dios: «oh gemas bien amadas, oh dulces flores, suaves más que todos los aromas».

En este poema podemos interpretar a María como piedra preciosa que refleja la luz y, si consideramos un sentido más marginal de la piedra como remedio contra la esterilidad, se refuerza una imagen de María-piedra preciosa-vida.

Por otra parte, fuente (Cristo) y piedra (María), tal como en este poema, se encuentran también en Éxodo 17,6, donde los hijos de Israel beben el agua que mana desde una piedra. La fuente, que encontramos en la línea 3, se relaciona tradicionalmente con la vida y la pureza. Simboliza también la fuerza vital del hombre y de todas las sustancias (cf. Cirlot 1997: 216).

Cristo, además de fuente, es también denominado «sol», el cual frecuentemente ha sido asociado a la idea de resurrección. Esta asociación se repite en la iconografía cristiana, en la que el sol, al surgir una y otra vez por el Oriente, se vuelve un símbolo de inmortalidad y resurrección; Cristo se relaciona asimismo con el sol que marca la duración de los días al ser el soberano del tiempo, como se observa a menudo en el arte románico (cf. Biedermann 1996: 436). El Mesías que se le aparece a Juan en su función de juez escatológico es descrito de la siguiente manera:

> Tenía en su mano derecha siete estrellas, y de su boca salía una espada aguda de dos filos; y su rostro, como el sol cuando brilla con toda su fuerza (Ap 1,16).

Esta imagen de Cristo como sol de justicia aparece en la literatura, un siglo antes de Hildegard, en la obra de Fulberto de Chartres (960/965-1029), quien comienza así una antífona para la natividad de la Virgen: «Aquella que va a parir al Sol de justicia, al Rey supremo, María, de la mar estrella [...]» (citado en Marcos *et al.* 1997: 407). La

abadesa, por su parte, en numerosos escritos denomina a Cristo como sol o sol de justicia:

> Mira, grandes misterios son éstos. Pues contempla el Sol, la Luna y las estrellas: Yo formé el Sol para iluminar el día, la Luna y las estrellas para que enciendan la noche. El Sol representa a Mi Hijo, que salió de Mi corazón y alumbró el mundo cuando nació de una Virgen, al ocaso de los tiempos, como el Sol, despuntando, ilustra la tierra cuando amanece al final de la noche (*Sc* II.5).

Similarmente, de una figura que representa la misericordia, dice:

> *Un manto amarillo la envolvía toda,* porque está revestida de un espléndido sol: el signo de Mi Hijo, que brilla desde el cielo en el mundo, como el fulgor del sol en la tierra, pues Mi Hijo es el Sol verdadero que ilumina el orbe con la santificación de la Iglesia (*Sc* III.3.8).

Y también:

> [...] en Dios Padre está su inefable Unigénito, Sol de Justicia, que brilla con el fuego del amor en Sus rayos y cuya infinita gloria ilustra a todas las criaturas con el fulgor de Su luz (*Sc* I.3.4).

En esta antífona María se relaciona además con la luz, pues está «impregnada por la luz del sol», y es llamada «materia luminosa», visión de la Virgen que reaparece en los poemas siguientes. Y como tal, imbuida de luz, se contrapone a la figura de Eva, que por primera vez aparece explícita en la *Symphonia.* Así se vislumbra una oposición luz-tinieblas, estas tinieblas que encarna Eva aparecen mucho más evidentemente en el poema 11, *O tu illustrata.* Volviendo a esta canción, la relación de oposición es igualmente patente: Eva es la perturbadora del mundo, y María la restauradora, quien como rayo de sol cicatriza las heridas. Así, frente al *turbavit* asociado a Eva, se encuentra el *serenus* relacionado con María. Esta dimensión de María como sanadora vuelve a hacerse presente en los poemas siguientes[2].

Razón tiene Newman al indicar que este poema tipifica el arte idiosincrático de Hildegard en su mejor momento, con su economía del lenguaje y saturación de pensamiento e imagen. La antífona forma una sola oración compleja, mediante una secuencia intrincada de cláusulas relativas y aposiciones. Hildegard, como hemos venido mos-

2. Véase especialmente el poema 18, *O clarissima mater.*

trando, deja que el foco de la meditación cambie de María (gema y esplendor) a Cristo (sol, fuente y Palabra), y de éste al Padre, y de ahí a la creación y a su alteración por Eva. Sólo en las líneas 10-15 Hildegard vuelve a dirigirse a María, una afirmación doctrinaria antes que un ruego. La repetición de *materia*, con su juego implícito en *mater*, crea a la vez una antítesis y un paralelismo como aquel de los Salmos: «por la cual creó la materia primera del mundo [...] eres tú aquella materia luminosa [...] así como formó a partir de la materia primera a todas las creaturas». Respecto de la palabra *materia* debe considerarse —tal como indica Newman (1989: 63)— que Hildegard la usaba en diversos sentidos: para denotar substancia, causa material, motivo o medios; pero los sentidos raíces de *mater* y *matrix* —útero, o, más abstractamente, substrato— están también a mano. En este poema el juego entre *materia* y *mater* está dado porque María, el sereno esplendor del sol, dispersa las nubes que Eva turbó el día original. Su maternidad trae una nueva creación, que es como la primera, pero mejor: en el útero primordial la Palabra creó un ser físico, pero en el útero luminoso Él envió al Espíritu —denotado por el verbo latino *exspirare*— para llenar el mundo con su ser divino.

Un segundo paralelo conecta la generación eterna de la Palabra «que brota del corazón del Padre» con su generación temporal a través de María. Cristo nace eternamente de Dios como el esplendor del sol, y manteniendo una de las más antiguas metáforas trinitarias, Él es también agua viviente —una fuente que mana desde el Padre y fluye hacia la Madre, embarazándola.

Hemos visto en el poema 1, *O vis eternitatis*, que la Palabra actúa en uno de sus aspectos como realidad dinámica, potencia de los efectos vistos, mensajero viviente. De este modo, la Palabra es creadora, despierta a los hombres a la vida de la fe, y, por lo tanto, a la Sabiduría y al Espíritu de Dios. Descubrimos que tanto María como la Palabra adquieren en este poema un papel mediador. Y las virtudes de las últimas líneas, si seguimos a Newman (1989), son también mediadoras, pues son las potencias mediante las cuales los hombres se acercan a Dios.

Newman (1998: 164-165), por su parte, advierte en este poema la presencia del tópico de la *felix culpa,* a saber, la visión —que Hildegard compartía con la mayoría de sus contemporáneos— de que la creación adquirió mayor gloria con la concepción de María que la que había perdido con la caída de Eva. Esta doctrina patrística no se sigue lógicamente de la absoluta predestinación de Cristo, porque si la Encarnación descansa en el secreto eterno de Dios sin considerar el

pecado, no es necesaria para alabar la «afortunada caída, que mereció tan gran Redentor» como se canta en la liturgia de la Vigilia Pascual. Sin embargo, Hildegard compartió con la mayoría de sus contemporáneos la creencia de que la creación trajo una mayor gloria a través de la concepción de María que la que había perdido en la caída de Eva. Así, señala en la *Vita* de san Disibodo:

> [...] la virgen, en la luz del secreto eterno, cambió la caída de la mujer en un bien, y Dios hizo esto para confundir al demonio que había engañado a la mujer (citado en Newman 1998).

Así, mientras la caída misma debe lamentarse, el lamento se convierte en agradecimiento por la aparición de la nueva Eva.

11. *O TU ILLUSTRATA*
DE SANCTA MARIA

O tu illustrata
de divina claritate,
clara virgo Maria,
verbo dei infusa,
unde venter tuus floruit
de introitu spiritus dei,
qui in te sufflavit
et in te exsuxit,
quod Eva abstulit
in abscisione puritatis
per contractam contagionem
de suggestione diaboli.

Tu mirabiliter
abscondisti in te
inmaculatam carnem
per divinam racionem,
cum filius dei
in ventro tuo floruit
sancta divinitate eum educente
contra carnis iura,
que construxit Eva,
integrati copulatum
in divinis visceribus.

11. ¡TÚ, ILUMINADA!
DE SANTA MARÍA

¡Tú, iluminada
de divina claridad,
deslumbrante virgen María
impregnada de la Palabra de Dios!
Por ello tu vientre floreció
por penetración del Espíritu de Dios,
que en ti insufló
y de ti aspiró
aquello que, en la extinción de la pureza,
Eva arrebató
en una complicidad pactada
por seducción del diablo.

Tú admirablemente
en ti ocultaste
la inmaculada carne
por disposición divina,
cuando el Hijo de Dios
floreció en tu vientre
germinado por la santa Divinidad
—contra las leyes de la carne
que Eva erigió—,
unido a la pureza
en tus entrañas divinas.

COMENTARIO

El tema desarrollado en esta antífona votiva es la pureza de María, opuesta a la extinción de la pureza protagonizada por Eva (Flisfisch 1999: 67). En las primeras seis líneas María se relaciona con las tres personas de la Trinidad: el Padre que la iluminó, el Hijo que ella concibió y el Espíritu Santo que sobre ella descendió. Ésta es la imagen que se distingue en Lucas 1,35 en la cual el ángel le responde:

> El Espíritu Santo vendrá sobre ti y el poder del Altísimo te cubrirá con su sombra; por eso el que ha de nacer será santo y se le llamará Hijo de Dios.

Esta última imagen es citada por Hildegard cuando señala: «[...] porque la Virgen inmaculada concibió sin pecado al Hijo de Dios, cubierta por la sombra del Espíritu Santo» (*Sc* III.8.14).

La figura de la Virgen ligada a la luz aparece aún más clara en este poema que en el anterior. Así los adjetivos *illustrata* y *clara*, y el sustantivo *claritas*, la tienen por referente. María, que aquí es «iluminada de divina claridad», aparece como el espejo que refleja la luz de Dios. La luminosidad ligada a la divinidad se puede encontrar en el Antiguo Testamento:

> Señor, mi Dios, te has mostrado muy grande. Con dignidad y esplendor te has vestido, al envolverte en luz como una prenda de vestir (Sal 104).

Asimismo, en los evangelios, Cristo señala: «Yo soy la luz del mundo», oración que habría de ejercer una influencia muy grande en el simbolismo cristiano de la luz. La imágenes luminosas presentes en este poema se relacionan así con el esplendor del poema 10, O *splendidissima gemma*. Y es en este aspecto luminoso donde la oposición Eva-María aparece con más fuerza en el poema. Es pertinente en este punto señalar todo el simbolismo que entraña la oposición luz-tinieblas. Según Léon-Dufour *et al.* (1993: 483 ss.), la separación de luz y tinieblas fue el primer acto del creador. Esta separación pasa a tomar un lugar central en la Escritura como el enfrentamiento entre vida y muerte, el bien y el mal. La luz no existe sino como creatura de Dios, y es la vestimenta del mismo; es también el reflejo de la gloria de Dios. La sabiduría, a su vez, aparece como reflejo de esta luz divina. Simboliza también la presencia tutelar de Dios en el hombre, siendo Dios como una lámpara que guía a la humanidad. En este último sentido, luz y tinieblas son los dos destinos que esperan al hombre. También la figura de Cristo aparece como luz del mundo, puesto que es el cumplimiento de la promesa que Dios hizo a los hombres. La luz, entonces, califica tanto al dominio de Dios y de Cristo como al del bien y de la justicia —representada por la Jerusalén celestial del Apocalipsis—; y al de las tinieblas, como el de Satán. Desde una perspectiva simbólica, Oesterreicher-Mollwo (1990) indica que la oposición luz-tinieblas tiene como correlato las de cima-abismo, masculino-femenino; representando el orden cósmico.

Éste es el primer poema donde aparece explícita la figura del diablo, quien seduce a Eva haciéndola su cómplice. Este hecho es reelaborado por Hildegard en *Scivias* I.2.9, la cual explica que el

demonio se viste de serpiente, pues es «de entre las bestias, la que más se le asemejaba», para rematar «en otra criatura la malicia que llevaba dentro», de modo que

> fue en el jardín de las delicias donde el Demonio invadió, por la seducción de la serpiente, el alma inocente de Eva —que, formada del inocente Adán, albergaba en sus entrañas la entera muchedumbre del género humano, llena de luz, por designio del Señor— para hacerla caer [...] Y así es como la mujer hace caer rápidamente al hombre, cuando él no desconfía y acepta con facilidad sus palabras (*Sc* I.2.10).

La «seducción del diablo» es también uno de los vicios en su obra litúrgica *Ordo virtutum*, que aparece tentando al alma así: «necia, necia, ¿en qué te aprovechará tanto quebranto? Mira el mundo y te cubrirás de gloria».

Eva entonces en su «complicidad con el diablo» se relaciona con la impureza y las tinieblas —con las cuales marca a quienes estaban signados por la luz—; mientras que María se vincula con la pureza y la luz.

Esta oposición se entiende aún mejor si se toma en cuenta que, en el plano simbólico, el vientre representa un símbolo de la madre, análogo al de la caverna pero que refleja particularmente una necesidad de ternura y de protección. El vientre es refugio, pero también es devorador, sede de los deseos insaciables (cf. Chevalier 1988: 1071). La condición de madre, entonces, es tanto la de Eva como la de María; pero el vientre de Eva se rige por «las leyes de la carne», es fuente de deseos insaciables, mientras que el de María permanece virgen pese a la concepción.

Tal como en este poema descubrimos la oposición luz-tinieblas y su relación con la sexualidad —siguiendo a Newman (1989: 124-125)—, también en *Scivias*, en una visión de la madre Iglesia, se representa a los casados mediante una nube —el símbolo de Eva— que cubre decentemente los genitales de la figura. En el regazo de *Ecclesia*, por contraste, brilla un amanecer radiante que denota la virginidad, y entre esta dos figuras se encuentran «unas densísimas tinieblas de un horror tal, que rebasaba cuanto puede expresar la lengua humana» (*Sc* II.5.12). Esta barrera, que representa la caída, divide lo espiritual de lo carnal; sobre ella, el deseo celestial se eleva hacia el cielo, mientras, abajo, la lujuria terrestre (*concupiscentia*) cojea a lo largo del camino de la carne. Mientras el ejercicio de la sexualidad puede ser redimido por el sacramento del matrimonio, es claramente inferior al estado virginal, y el deseo no consagrado es tan

sucio que no merece una imagen sino un horror indescriptible. Para subrayar este punto, Hildegard desarrolla el tema del matrimonio en su visión de la caída, en vez de tratarlo junto a los restantes sacramentos —bautismo, confirmación, sacerdocio y eucaristía— en su sección sobre la Iglesia.

Incluso entre los casados, el sexo que no tiene por objeto la procreación es considerado como un «acto diabólico», porque fue Satanás quien maquinó la caída en la lujuria en primer lugar, y su ubicuidad le posibilita reclamar la humanidad como suya. Porque la lujuria «no ocurrió sin persuasión del demonio», él puede jactarse así: «he aquí mi fuerza: la procreación de los hombres; por lo tanto, el hombre es mío» (*Sc* I.2.15). Y en el *Liber vite meritorum* es Satán quien, «abriendo el útero [de Eva], esparció su suciedad en su cuerpo (*materia*) para fijar su impronta en todos los hijos del hombre, pues ellos son sembrados venenosamente en el fuego de la lujuria» (citado en Newman 1989). Pero, pese a estas fuertes expresiones, Hildegard admitía —como lo requería la ortodoxia— que el amor de los casados es al menos tolerable cuando se consuma «según lo que enseña la naturaleza racional [...], y obre aquí con mesura humana, por amor de los hijos» (*Sc* I.2.20).

En el contexto hildegardiano, entonces, la pureza de la Virgen implicaría una interrupción del «vínculo sexual» que se produce cuando el Espíritu Santo respira sobre María, contra las «leyes de la carne que Eva erigió». Esta dimensión que cobra la pureza es importante, puesto que, pese a las leyes de la carne, nuevamente se encuentran maternidad y virginidad en María. Este encuentro es también relatado en *Scivias*:

> [...] pues la herida de la culpa del primer hombre precisa ser ungida por el oficio sacerdotal, cosa que no necesitó el Hijo de la Virgen, porque había sido concebido enteramente en la santidad, sin que fuera herido ni mancillado el útero de Su madre, sino que permaneció en la plenitud de su honor. Sea remozado y lustrado, pues, con la unción de los óleos, cuando hayan marchitado y oscurecido las heridas de la sugestión diabólica; y así sanará la voraz llaga abierta por las apetencias carnales (*Sc* II.4.7).

La pureza del vientre de María se descubre asimismo al hablar de la Misericordia:

> También aparece esta virtud [la Misericordia] con forma de mujer porque, albergada en la castidad femenina, en el vientre de María, fue

> donde surgió una materia virginal: la suavísima Misericordia, que siempre estuvo velada en el Padre hasta que la hizo visible a través del Espíritu Santo en el útero de la Virgen (*Sc* III.3.8).

En conclusión, el tema principal de este poema sería la pureza, mientras encontramos como subtemas la Encarnación y María como mediadora y madre.

12. *NUNC APERUIT*
DE SANCTA MARIA

Nunc aperuit nobis
clausa porta,
quod serpens
in muliere suffocavit.
Unde lucet in aurora
flos de virgine Maria.

12. AHORA UNA PUERTA CERRADA
DE SANTA MARÍA

Ahora una puerta cerrada
nos abrió
lo que la serpiente
cerró de golpe para una mujer.
Por ello brilla en la aurora
la flor de la virgen María.

COMENTARIO

El tema central de esta antífona sálmica para la Virgen es la puerta cerrada como signo de la virginidad perpetua de María. De este modo, la puerta cerrada de la línea 1 era, para los estudiosos medievales, un signo de esta virginidad, pues una vez que Dios la ha traspasado permanece cerrada para siempre (cf. Newman 1998). Esta imagen tiene como referente la visión de Ezequiel 44,2-3 del pórtico que anticipa el útero de María, donde Yahvé señala:

> Este pórtico permanecerá cerrado. No se le abrirá, y nadie pasará por él, porque por él ha pasado Yahvé, el Dios de Israel. Quedará, pues,

cerrado. Pero el príncipe podrá sentarse en él para tomar su comida en presencia de Yahvé. Entrará por el vestíbulo del pórtico y por el mismo saldrá.

De este modo, es la matriz de María la puerta que abre el paraíso al concebir al Redentor.

La puerta, siguiendo a Oesterreicher-Mollwo (1990), tiene cuatro sentidos principales: el primero lleva de un lugar a otro; el segundo separa lo sagrado de lo profano; el tercero es signo de lo prohibido; y el último se refiere a María como la puerta del cielo por la cual pasa el Hijo de Dios. Si ahondamos aún más en esto, podemos señalar que también

> La puerta abierta deja pasar, entrar y salir, permite la libre circulación; expresa la acogida (Jb 31,32), una posibilidad ofrecida (1 Co 16,9). Cerrada, impide el paso: protege (Jn 20,19) o expresa una negativa (Mt 25,10) (Léon-Dufour *et al.* 1993: 750).

La puerta, por otra parte, se identifica asimismo con «ciudad» en tanto recinto cerrado. Las puertas del cielo, en cambio, tienen un significado un poco más preciso, ya que en el Nuevo Testamento son las que se abren en el bautismo de Jesús, permitiendo que los bienes divinos sean ofrecidos libremente (*ibid.*: 751). El simbolismo cristiano de la puerta se basa también en el testimonio que Jesús da de sí mismo en el evangelio de Juan 10,9, donde señala: «Yo soy la puerta; si uno entra por mí, estará a salvo [...]» (Biedermann 1996: 384).

Es importante destacar aquí la cercanía de la Virgen y su Hijo que establece la voz «puerta», dado que —como acabamos de señalar— la puerta se vincula tanto con María, o más bien con su condición de virgen, como con Cristo, tal como se narra su vida en los evangelios.

Siguiendo a Salisbury (1991: 49), podemos afirmar que la imagen de la «puerta cerrada» utilizada aquí por Hildegard es un legado de la estructura metafórica del lenguaje patrístico acerca de la virginidad. Uno de los principales patrones metafóricos que emplearon los Padres de la Iglesia para comprenderla fueron las imágenes de objetos cerrados, lo que derivó en la asociación de la sexualidad con la apertura femenina. Ambrosio, por ejemplo, elaboró explícitamente una lista de metáforas de la virginidad para que, como él decía, sus lectores pudieran entender su naturaleza con más facilidad; escribe así:

> Puerta cerrada es la virginidad, huerto cerrado es la virginidad, fuente vallada es la virginidad. Oye, virgen [...] cierra la puerta, no penetre el

> libertino; abre tu inteligencia, conserva tu sello virginal (Vizmanos 1949: 739).

Del mismo modo, en un comentario al testimonio del profeta Ezequiel sobre la virginidad de María, Ambrosio señala:

> ¿Qué puerta es ésta, sino María, que permanece cerrada por ser virgen? Por tanto, esta puerta fue María, a través de la cual Cristo vino a este mundo cuando salió a luz gracias a un parto virginal sin romper los claustros fecundos de la pureza. Permaneció íntegro el seto del pudor y se conservaron intactos los sellos de la virginidad mientras se desprendía Cristo de una virgen cuya grandeza no podría sostener el mundo entero [...] *Esta puerta*, dijo el Señor, *ha de permanecer cerrada y no se abrirá*. ¡Bella puerta, María, que siempre se mantuvo cerrada y no se abrió! Pasó Cristo a través de ella, pero no la abrió (*ibid.*: 738).

Y conminando a las vírgenes dice:

> Eres puerta cerrada, ¡oh virgen!, que nadie abra tu entrada, cerrada de una vez para siempre por el Santo, por el verdadero Señor, *que posee la llave de David, con la cual abre y nadie cierra, cierra y nadie abre* (Ap 3,7). Te abrió las Escrituras, que nadie te las cierre; te cerró la puerta del pudor, que nadie te la abra (*ibid.*: 740).

Ambrosio y los demás Padres de la Iglesia tomaron del Cantar de los Cantares las imágenes del jardín y de la fuente para referirse a la mujer, con lo cual daban autoridad bíblica a su visión de las mujeres. Esta tradición fue recogida en los siglos posteriores, lo que se descubre no sólo en la obra de Hildegard, sino también, por ejemplo, en la de su contemporáneo Adán de San Víctor, quien escribe el poema *Salve, Mater Salvatoris*, donde llama a la virgen «puerta cerrada, hontanar de los jardines, arca en que se guardan los ungüentos, arca de los perfumes» (Marcos *et al.* 1997: 586-587).

La importancia de esta Virgen que mantuvo «su puerta cerrada» se descubre en tiempos de Hildegard en la *Leyenda Dorada* de Jacobo de Vorágine, una colección de vidas de santos escritas para que los predicadores del siglo XII las utilizasen en sermones edificantes. En esta obra se señalaba que la mayor hazaña de la mujer consistía en morir en defensa de su virginidad; lo que sugeriría que las vidas de las mujeres sólo podrían completarse cuando la muerte ha asegurado su virginidad perpetua. Y aún más, dado que las ideas científicas de la Edad Media hicieron paradigmático el cuerpo del hombre, éste se

consideró la forma, el modelo o la definición de lo que somos como humanos. Lo específico en las mujeres fue entonces la carencia de forma, la «materialidad» o el carácter físico de su humanidad. Esta noción identificaba a la mujer con ruptura de límites, con falta de forma o definición, con aperturas, exudaciones o desbordamientos sucesivos (cf. Bynum 1990: 179 ss.). De ahí que para los autores religiosos medievales

> El cuerpo de mujer, si es bueno, está cerrado e intacto; si es malo, está abierto, es temeroso y quebradizo. Al mismo tiempo, el cuerpo cerrado, secreto y virgen de una mujer es fascinante y amenazador e invita al estudio (*ibid.*: 191 ss.).

A la luz de estas consideraciones, no sorprende que la concepción del cuerpo de María guarde relación con la imagen de la «puerta cerrada», que como hemos notado es el ideal para un cuerpo femenino. Este ideal se manifiesta también en otras obras de la profetisa:

> Pero en esta tierra fue señalada de antemano la virgen María mediante la rama de Aarón, la que mantuvo el cubículo del Rey cerrado en gran humildad, pues habiendo ella recibido este anuncio por el trono[3], de que el sumo rey quería habitar en su clausura, contempló la tierra a partir de la que fue creada y dijo que ella era la esclava de Dios. Aquello que la primera mujer engañada no hizo, habiendo deseado tener aquello que no debía tener (*Ldo* II.1.17).

Respecto de este poema, Newman (1989: 170-171) observa la renovación de la virginidad en la apertura del paraíso. En el paraíso no había habido generación: Adán fue creado desde la tierra virgen, y Eva desde el virgen Adán. Cuando la serpiente los confundió con la lujuria, la virginidad fructífera pereció hasta el advenimiento de María. Al dar a luz no «por semilla de hombre, sino por místico soplo» en las palabra del himno de Ambrosio, la Virgen finalmente es capaz de generar puramente y así derrotar al antiguo enemigo. Así, dice Hildegard en su *Liber divinorum operum:* «tal como Eva fue tomada de su esposo durmiente, quien no fue herido sino que la miró con regocijo, así la única Virgen abrazó a su Hijo en su regazo con regocijo» (citado por Newman). En otro pasaje de la misma obra la visionaria denomina a María la «tierra durmiente», combinando estas figuras: ella es la tierra desde la cual el Nuevo Adán es tomado, y ella

3. Hildegard probablemente se refiere por trono a la orden angélica, cf. poemas 21, *O gloriosissimi*, y 22, *O vos angeli*.

duerme un ensueño idílico como lo hacía Adán cuando nació Eva. Cuando la Virgen recibe el saludo angélico, ella muestra su consentimiento mirando a la tierra de donde fue tomada, un gesto que expresa tanto su humildad y su importancia como la «nueva tierra» del paraíso. Este tópico revela la concepción hildegardiana de Cristo como un hombre paradisíaco, que no podría sino haber nacido de una Virgen.

María en este poema es la que permite, a través de su virginidad perpetua, el nacimiento de Aquel que reanuda la relación entre cielo y tierra; es la mediadora que permite este vínculo, oponiéndose a Eva, que fue la que lo interrumpió —tal como se narra en el libro tercero del Génesis—, si bien esta última aparece velada tras la imagen «cerró de golpe para una mujer». Tal como en el poema anterior *O tu illustrata* encontramos a Eva en relación con el diablo, que toma aquí —por primera vez en este manuscrito— su forma característica de serpiente. Al respecto, debemos notar que la Biblia nos presenta una serpiente dotada de una ciencia y habilidad que sobrepasan la del hombre y es por lo tanto enemiga de la naturaleza humana, sus armas son la astucia y el engaño (Gn 3,13), es también seductora (Rm 7,11), homicida y mentirosa (Jn 8,44).

Hildegard describe a la serpiente y sus maléficos atributos en *Scivias* del siguiente modo:

> [...] la antigua serpiente tenía las entrañas ahítas de astucia, de engañosa malicia y del mortífero veneno de la iniquidad. Con su astucia me infunde la contumacia del pecado y despoja mi entendimiento del temor de Dios, así que no me asusta pecar [...] Con su engañosa malicia me inculca la porfía, y me encono en el mal. Pero con el mortífero veneno de la iniquidad me arrebata todo el alborozo del espíritu, y no puedo ya regocijarme ni en el Señor ni en el hombre; así me induce a la zozobra de la desesperanza, y entonces dudo si podré salvarme o no (*Sc* I.4.6).

Asimismo indica:

> [...] cuando los hombres caminan por la senda de este mundo, que Yo he plantado para que buenos y malos la recorran, aparece, claramente manifiesta a su entendimiento, la antigua serpiente; mas no con su forma, sino oculta en sus atributos simbólicos: su tamaño en la malignidad, su longitud en la asechanza, vuelta hacia arriba para engullir, ansiosa, en sus celadas a los que persiguen los Cielos; pero, también, postrada en la tierra: pues he aquí que el Hijo de Dios le arrebató sus fuerzas y no le es posible ya levantarse (*Sc* II.7.3).

En su *Physica*, en cambio, Hildegard describe varios géneros de serpiente, de los cuales uno, el que vive en la tierra y en el agua, tiene artes diabólicas por sus engaños al hombre. Este género de serpiente «es enemiga del hombre, y sus soplos envía contra el hombre, que llenos están con mortífero veneno». Pero hay otra especie —relata— que

> habita en la tierra y no en el agua, cuyo veneno de vez en cuando daña al hombre si este hombre a ésta tocase o gustase, porque de vez en cuando es débil. Y este género de serpiente a veces habita con el hombre, y en las casas de los hombres o en lugares secos, y tiende menos trampas al hombre. Pero al ver que el hombre la quiere herir, saca su lengua y se mueve para suplicar, pues de este género es la que sedujo a Adán, y por eso busca a menudo los habitáculos de los hombres (*Ph* VIII.II).

Nótese la diferencia en el tratamiento del tema cuando pasa del ámbito visionario al «científico».

Finalmente, este poema nos presenta nuevamente a María relacionada con la luz en la línea 5, tal como en el poema anterior. La concepción de María como aurora se asemeja a la «luz de lo alto» que visitará a la humanidad en el canto de Zacarías (Lc 1,78), que en otras versiones evangélicas es traducida como «aurora»[4].

En la línea 1 aparece en el manuscrito *D* la palabra *hodie*, en vez de *nunc*. De acuerdo con Newman (1998: 273), el uso de *hodie* le otorgaría al poema una inmediatez litúrgica. Disentimos de esta afirmación, puesto que sostenemos que si bien *nunc* tiene un sentido más débil, igualmente indica una temporalidad cercana.

13. *QUIA ERGO FEMINA*

DE SANCTA MARIA

Quia ergo femina mortem instruxit,
clara virgo illam interemit.
Et ideo est summa benedictio
in feminea forma
pre omni creatura,
quia deus factus est homo
in dulcissima et beata virgine.

4. Para «aurora», véase comentario al poema 40, O *pulcre facies*.

13. ENTONCES, PORQUE UNA MUJER...
DE SANTA MARÍA

Entonces, porque una mujer introdujo la muerte,
la deslumbrante Virgen la aniquiló.
Y por ello existe la suma bendición
en la forma de una mujer
más allá de toda creatura,
porque Dios fue hecho hombre
en la dulcísima y bienaventurada Virgen.

COMENTARIO

En esta antífona sálmica para la Virgen —que es una continuación de la anterior, tal como se señala con el *ergo* latino—, Hildegard desarrolla el tema de la exaltación de la mujer mediante María, «la dulcísima y bienaventurada Virgen».

Se retoma aquí el tema de la *felix culpa*, ya tratado en el poema 10, *O splendidissima gemma*, donde se entiende que la Encarnación como la causa final de la creación[5] no hubiera sido posible sin la caída, la que se señala en esta antífona con la frase «una mujer introdujo la muerte»[6]. Esta caída se narra así:

> [...] porque fue en el jardín de las delicias donde el Demonio invadió, por la seducción de la serpiente, el alma inocente de Eva —que, formada del inocente Adán, albergaba en sus entrañas la entera muchedumbre del género humano, llena de luz, por designio de Señor— para hacerla caer (*Sc* I.2.10).

Aparece en este poema por primera vez en el manuscrito la *feminea forma* que, como señala Newman (1998), será uno de los *leitmotivs* de Hildegard. Es reveladora la ubicación de este motivo en el poema, dado que en la línea 1 se introduce a Eva asociada con los sentidos de muerte y tinieblas; en la línea 2 aparece María, quien aniquila a la muerte, trayendo la vida; por ello, no queda claro a quién se le atribuye la suma bendición «en la forma de una mujer». Esta ambigüedad atributiva se presenta también en los poemas 16, O

5. Se debe recordar que Hildegard creía que la Encarnación era la causa final de la creación, predestinada por Dios desde antes de la fundación del mundo; véase al respecto el poema 4, O *virtus sapientiae*.

6. Para la relación entre pecado y muerte, véase poema 2, O *magne pater*.

quam magnum miraculum, donde se canta la felicidad de la forma de mujer «porque la maldad, que fluyó de la mujer, una mujer después la limpió», y en el 54, *O virga ac diadema*, donde se dice: «¡cuán grande es en sus fuerzas el costado del varón, del cual Dios produjo la forma de la mujer, a la que hizo espejo de todo su esplendor y ampliación de toda su creación!». Esto nos hace interrogarnos si acaso esta forma de mujer —pese a que una primera lectura nos induciría a pensar en María— incluiría tanto a la Virgen como a Eva; o más aún, dado que esta forma se introduce desde el Génesis, ¿no se referirá a todo el género mujer? Recuérdese aquí la discusión medieval según la cual la humanidàd de Cristo, puesto que no había tenido padre humano, provenía de María[7]. Lo físico redimido por Cristo, entonces, es femenino. Y la visión hildegardiana en *Scivias* II.6 muestra la imagen de una mujer que representa a la humanidad en su doble condición: la pecadora y la salvada. Esto nos lleva a pensar que probablemente la *feminea forma* de Hildegard sintetiza las dos condiciones humanas, que por lo general se encuentran en una relación de oposición, tal como cuando la profetisa indica:

> El Unigénito, nacido de una virgen, sembró entre los hombres [...] el germen de la virtud celestial, el pudor de la castidad, virtud que surgió por la piedad suprema cuando, en la rama venida de Jesé, germinaron las virtudes de esta Flor, que la primera mujer rechazó al querer escuchar el consejo de la serpiente, por lo que cayó con ella todo el género humano, despojado de la alegría de la claridad celeste; y en esas tinieblas seguiría si no fuera porque el florecer de esta rama lo levantó, con Su ciencia y Su piedad, a la santidad de la salvación (*Sc* III.8.15).

14. *CUM PROCESSIT FACTURA* *DE SANCTA MARIA*

Cum processit factura digiti dei
formata ad imaginem dei
in ortu mixti sanguinis
per peregrinationem casus Ade,
elementa susceperunt
gaudia vite,
o laudabilis Maria,
celo rutilante
et in laudibus sonante.

7. Cf. comentario al poema 1, *O vis eternitatis*.

14. MIENTRAS LA OBRA DEL DEDO DE DIOS
DE SANTA MARÍA

Mientras la obra del dedo de Dios avanzaba,
formada a imagen de Dios
en un nacimiento de sangre mezclada
por el exilio de la caída de Adán,
los elementos,
laudable María,
recibieron los goces de la vida,
mientras el cielo resplandecía
y resonaba en alabanzas.

COMENTARIO

En esta antífona sálmica Hildegard muestra que mientras el hombre nacía a imagen y semejanza de Dios[8], pero en un nacimiento de «sangre mezclada» por la caída, también los elementos del mundo fueron envueltos en esta corrupción (cf. Flisfisch 1999: 68), tal como temblaron en el martirio de Cristo en el poema 7, *O cruor sanguinis*. La consecuencia cósmica de la caída que pervierte la naturaleza de la creación —tratada por la profetisa en *Causae et curae* y otros escritos médicos y científicos (cf. Flanagan 1990: 107)— se descubre aquí sólo cuando los elementos «reciben los goces de la vida», vida que se les había negado desde la caída del hombre. Esta caída se recuerda así en *Scivias*:

> [...] pues este antiguo seductor desterró con su engaño a Adán y Eva de la morada de la dicha y en las tinieblas de la muerte los precipitó. ¿Cómo? Primero cautivó a Eva para que, a su vez, ablandara a Adán, hasta convencerlo; pues ella, antes que ninguna otra criatura, podía conducir a Adán a la desobediencia, porque había sido creada de su costilla. Y así es como la mujer hace caer rápidamente al hombre, cuando él no desconfía y acepta con facilidad sus palabras (*Sc* I.2.10).

Y el destierro de Adán es usado por Hildegard como admonición:

> Pero tal como Adán, al quebrantar los preceptos de Dios, se privó a sí mismo y a su estirpe de la vida de la salud, el que destruya la obra de

8. Para el hombre formado a semejanza de Dios, véase comentario al poema 5, *O quam mirabilis*.

> Dios en el hombre segará de su cuerpo y de su alma la posteridad de su fe: sus obras venideras de salvación, y reo ante el tribunal, al aciago exilio caminará (*Sc* II.5.60).

Es significativo el uso del dedo de Dios, que, tal como indica Charbonneau-Lassay (1996: 118), constituye una expresión frecuente en la literatura cristiana. La frase *Digitus dei est hic* —el dedo de Dios está aquí— se refiere con tanta frecuencia a Cristo como al Padre todopoderoso. Por lo general, el dedo así designado no implica en absoluto la idea de bendición, sino más bien la de acción y de poder. Esta expresión aparece ya en el Éxodo 8,15, gritada por los encantadores del faraón al hablar de los prodigios de Moisés. Por su parte, Cristo denominó *dedo de Dios* a la virtud divina, que no debe considerarse propia de otro sino de aquel mismo que la había llamado así. En la iconografía, la mano que quiere interpretar este *Digitus Dei est hic* de las Escrituras tiene que ser una mano derecha con el índice extendido y los demás dedos doblados (como en las manos indicadoras); porque estirar sólo el índice es el gesto natural de la orden imperativa que sólo le está permitido a aquel que está en posesión del poder. Podemos establecer, entonces, que la frase «la obra del dedo de Dios» en el contexto de esta antífona parece referirse al poder y a la voluntad de Dios e indica también la pequeñez de la creación ante su creador. Tal es el uso que la profetisa da en *Scivias* I.4.6, donde manifiesta: «Pero cuando, por don del Señor, recuerdo que soy obra de Sus manos [...]». Algo distinta es la interpretación de los dedos de Dios:

> Y entre estos dos misterios había el espacio de un palmo, como una mano extendida del pulgar a los demás dedos: éste es el tiempo señalado en el corazón del Padre, pues quiso enviar a Su Unigénito con fuerte mano para que encaminara con todas las articulaciones de Sus dedos, que son Sus obras en el Espíritu Santo, hasta que se cumpliera la voluntad de Su Padre, sufriendo en la cruz por la mísera y despreciable desobediencia que el Demonio insufló al primer hombre con su sugestión (*Sc* III.2.27).

La «sangre mezclada» de la línea 3 alude a la relación sexual —que ya san Agustín identificó con el pecado original— y, por ende, a Eva. Según Dronke (1995: 240 ss.), Hildegard sostenía una visión que variaba entre el maniqueísmo y el asombro respecto a la sexualidad. En su visión más negativa, la que atestiguamos en este poema, el terreno de la sexualidad es el resultado de la corrupción y la caída, el cual se relaciona con el ámbito del cuerpo, que está inclinado hacia

el pecado. Pero junto a esta visión, se encuentra la que sucumbe ante la belleza del acto sexual, sobre todo en los pasajes «médicos» de su obra *Causae et curae*; pero también en «pasajes metafísicos», los cuales según este mismo autor «intentan proyectar una teología sexual totalmente positiva». En estos pasajes, la caída sólo implica un cambio en el carácter del sexo, que era más dulce y tierno que salvajemente apasionado.

La oposición estaría dada por el contraste entre la sexualidad caída, que toca tangencialmente a Eva —quien la instauró—, y la pureza de María. Es esta pureza la que tiene el poder de que los elementos envueltos en la corrupción, debido a la caída de Adán, reciban ahora «los goces de la vida, mientras el cielo resplandecía y resonaba en alabanza». Es importante notar que la oposición se da explícitamente entre Adán y María, lo cual es bastante raro, pues Hildegard suele oponer el primer hombre, Adán, al segundo, Cristo, y la primera mujer, Eva, a la segunda, María. Cercano al espíritu del poema, vemos más comúnmente el contraste entre Adán y Jesús en su obra visionaria:

> La caída de Adán selló los Cielos por Mi ira: cuando el hombre Me despreció al escuchar a la astuta serpiente; así que se cerró para él toda la gloria del Paraíso. Este sello se mantuvo hasta la venida de Mi noble Hijo que, por voluntad Mía, entró en las fluyentes aguas del Jordán, donde resonó dulcemente Mi voz cuando dije que Aquél era Mi Hijo amado, en Quien Yo bien me complacía; porque quise que el hombre fuera redimido, en el ocaso de los tiempos, por Mi Hijo, unido a Mí en el luminoso fuego como el panal a la miel (*Sc* II.3.26).

La oposición entre los primeros padres y los segundos, entendida la caída como el pecado original, se descubre asimismo en *Scivias*:

> [...] bajo la gloria virginal, entre el entendimiento espiritual y el carnal, se manifiesta abiertamente la caída de los primeros padres, tan oscurecida en las lóbregas sombras de la infidelidad, que ningún hombre es capaz de describir su espanto. ¿Cómo? Porque en la Encarnación del Hijo de Dios, nacido de una Virgen, el deseo celestial se elevó y la concupiscencia terrenal sucumbió: la prevaricación de Adán fue milagrosamente restaurada en la salvación por la sangre del Hijo de Dios, pues nadie antes que el Unigénito de Dios, enviado al mundo por el Padre, pudo borrarla para abrir la puerta del Cielo (*Sc* II.5.12).

Es en este marco en el que se comprende que los elementos resuenen en alabanzas por gracia de María. Que la felicidad de este

acto se exprese en sonido de alabanzas se entiende si se considera que para Hildegard, en cuanto compositora, la música era la suprema encarnación de la alegría[9]. Ella creía que la voz de Adán en el Edén tenía tal resonancia que los meros mortales no habrían soportado el sonido, y que después de que Eva pariera con dolor el llanto de su infante enseñó a la humanidad a lamentarse: «pues Eva concibió todo llanto en su dolor, pero en María el goce resonó con la música de la lira, con la armonía de la canción» (Hildegard, citada por Newman 1989: 179). María, entonces, posibilita nuevamente la experiencia del goce de la que Eva había privado a la humanidad con «un nacimiento de sangre mezclada».

15. *CUM ERUBUERINT*
DE SANCTA MARIA

Cum erubuerint
infelices in progenie sua
procedentes in peregrinatione casus,
tunc tu clamas clara voce
hoc modo homines elevans
de isto malicioso casu.

15. MIENTRAS LOS DESVENTURADOS...
DE SANTA MARÍA

Mientras los desventurados
se avergonzaban de su estirpe
al avanzar en el exilio de la caída,
tú entonces clamas con voz sonora
levantando así a los hombres
de esta malvada caída.

COMENTARIO

Ésta es una antífona sálmica que continúa el poema anterior *Cum processit factura* (cf. Newman 1998: 274).

9. Para una discusión de la importancia de la música para Hildegard, véase comentario al poema 39, *Quia felix puericia*.

Flisfisch (1999: 69) señala que este poema se divide en dos partes —líneas 1-3 y líneas 4-6—, al utilizarse un cambio significativo en los tiempos del verbo: del perfecto del subjuntivo en *erubuerint* al presente del indicativo en *clamas*. Los *infelices*, sujeto del primer verbo, son Adán y Eva; mientras que el sujeto del segundo verbo es «tú», María. La articulación de esta antífona es similar en ese respecto a la anterior, donde la primera parte aparece signada por «la obra del dedo de Dios», y la segunda por María, quien provoca que los elementos reciban «los goces de la vida». Aquí, la oposición Eva-María se manifiesta nuevamente en la caída y en la redención de los hombres a través de la voz sonora de la Virgen pura e inmaculada.

El exilio[10] por el que avanzan los desventurados puede entenderse como exilio penitencial, ya que *peregrinatio* tiene este sentido, además del sentido de peregrinación propiamente tal (cf. Niermeyer 1997: 787). Léon-Dufour (1993: 318 ss.) indica que en el Antiguo Testamento el destierro aparecía en tiempos de los profetas como el castigo extremo. La persistencia de la catástrofe se entendió como revelación de la insistencia en el pecado, dado que las amenazas de los profetas se realizaban al pie de la letra. Desde ese entonces fue habitual en Jerusalén la confesión de los pecados, al entenderse el exilio como una revelación sin precedente de la santidad de Dios y de su horror al mal. La confianza en los profetas motivó que los exiliados vieran su condición como prueba fecunda. En el Nuevo Testamento, la partida para el exilio y el retorno triunfal, experiencia de la muerte y de la resurrección, tienen más de una conexión con el misterio central de los designios de Dios. De este modo, los cristianos que están en este mundo sin ser de este mundo, deben tener presente la santidad y fidelidad de Dios, que en Cristo los conducirá hacia la patria celestial.

Este deambular en el exilio vuelve al presente más significativo: *clamas*, pues parece que la figura de María es atemporal en su llamamiento a la salvación. De la ofrenda de salvación dice Hildegard:

> La justicia se alzó contra el Demonio en Abraham y Moisés, los cuales anunciaron, por ella, la gracia prometida que salvaría al hombre, a quien el Demonio engañó y dio muerte como un ladrón en la caída de Adán [...]. La miserable y mortal caída del género humano fue, después, restaurada noble y magníficamente por la gracia celestial, con el pleno fruto de la ardiente obra de Dios y del hombre [...] (*Sc* III.2.6).

10. Para una discusión acerca de la *peregrinatio* en la Edad Media, véanse comentarios a los poemas 28, *O dulcis electe*, y 34, *O viriditas digiti dei*.

Por último, podemos señalar la oposición entre los desventurados —por causa de Eva— y los redimidos —gracias a la Virgen—. De esta manera, la figura de María toma el carácter de co-redentora.

16. *O QUAM MAGNUM MIRACULUM*
DE SANCTA MARIA

O quam magnum miraculum est,
quod in subditam femineam formam
rex introivit.
Hoc deus fecit,
quia humilitas super omnia ascendit.
Et o quam magna felicitas est
in ista forma,
quia malicia,
que de femina fluxit,
hanc femina postea detersit
et omnem suavissimum odorem virtutum edificavit
ac celum ornavit
plus, quam terram prius turbavit.

16. ¡QUÉ GRAN MILAGRO ES!
DE SANTA MARÍA

¡Qué gran milagro es
que en una humilde forma de mujer
el Rey penetró!
Esto lo hizo Dios,
porque la humildad asciende sobre todas las cosas.
¡Qué gran felicidad hay también
en esta forma!,
porque la maldad,
que fluyó de la mujer,
una mujer después la limpió,
y construyó toda la más dulce fragancia de las virtudes,
y embelleció el cielo
más que lo que en otro tiempo alteró la tierra.

COMENTARIO

En esta antífona sálmica se presenta una celebración de la humildad de María. Se rescata en este poema el nivel más profundo de la humildad[11], en el que ésta se opone no a la vanidad, sino a la soberbia; y es

> la actitud de la creatura pecadora ante el omnipotente y el tres veces santo; el humilde reconoce que ha recibido de Dios todo lo que tiene (1 Co 4,7); siervo inútil (Lc 17,10), no es nada por sí mismo (Ga 6,3), sino pecador (Is 6,3 ss.; Lc 5,8) (Léon-Dufour *et al.* 1993: 400 ss.).

El fundamento teológico de la redención fue desarrollado en un principio por Orígenes, quien estableció que la humildad de Jesús es la razón de la redención, Cristo es el *magister humilitatis* —maestro de humildad—. En la imitación de Jesús, la verdadera humildad es la sumisión a la voluntad de Dios, la *hybris* —el orgullo— es la madre de todos los pecados, la humildad, fundamento de todas las virtudes. Más tarde, Agustín afirmó que la humildad de Cristo no tiene ejemplos ni precedentes en la antigüedad, por ello Cristo es *fundamentum et doctor humilitatis* —fundamento y doctor de humildad—; por ello para él el objetivo de la vida cristiana fue el abatimiento del orgullo y la adhesión a la verdadera humildad. Cassien definió la humildad como una creación eminente del Redentor, señora de toda virtud, fundamento del edificio celeste. Los padres del monaquismo vieron en la humildad el arma más eficaz contra Satán y los demonios. Para san Benito, la obediencia «sin demora» constituía el grado más alto de la humildad. En su *Regula* consagró un capítulo a la humildad, donde se suceden doce exigencias que debe cumplir aquel que aspira a la humildad y espera el perfecto amor de Dios. Esta noción impregnó la noción de humildad en el Medievo. Bernardo de Clairvaux, a quien Hildegard acudía por consejo, en su libro *De gradibus humilitatis et superbiae* —los grados o pasos de la humildad y la soberbia— dio una expresión decisiva para la mística: la humildad es la condición para la efusión de la gracia santificante (*caritas*) y la contemplación mística de Dios (Dinzelbacher 1993: 389-390).

La humildad de la Virgen se documenta en los evangelios, donde María señala: «He aquí la esclava del Señor; hágase en mí según tu palabra» (Lc 1,38). Es importante destacar además que la humildad

11. Nótese el uso del adjetivo *subditus*, que, además de humilde, significa subordinado, inferior y vasallo (cf. Niermeyer 1997, *s. v. subditus*).

era una de las virtudes centrales para Hildegard —tal como para sus antecesores—, y como todas las virtudes comparte con María el papel de mediadora, pues si bien en María se realiza el acto de la Encarnación, es mediante las virtudes como los hombres pueden acceder al reino celestial que este acto les ha acercado nuevamente. Así, se puede descubrir el lugar central de esta virtud en *Ordo virtutum*, puesto que, además de jugar uno de los papeles centrales, declara:

> Yo, la Humildad, reina de las virtudes, os digo: venid a mí, virtudes, que yo os daré la savia y el arrojo para traer la dracma perdida de regreso a la fe y ceñirle la corona de la dicha.

La importancia de la humildad para la profetisa se destaca también en su obra *Scivias*, donde esta virtud es personificada alegóricamente como una figura femenina:

> La primera imagen representa la humildad, la primera que manifestó al Hijo de Dios cuando Su Padre, que tiene bajo Su potestad el Cielo y la tierra, no desdeñó enviarlo al mundo. Por eso ceñía una corona de oro con tres altas ramas que, en lo alto, descollaban: porque supera a todas las demás virtudes y suavemente las precede, ciñe una corona de oro: la preciosa y resplandeciente Encarnación del Salvador, que la engalanó al encarnarse, como una cabeza en este misterio (*Sc* III.8.18).

En un canto a la humildad y a la caridad, las virtudes «más luminosas», dice:

> Fue la humildad la que hizo nacer al Hijo de Dios de la Virgen, humildad que no se encuentra ni en el puño del avaro, ni en la belleza de la carne, ni en las riquezas terrenas, ni en los atavíos de oro, ni en los honores mundanos: sino que el Hijo de Dios yacía en un pesebre, porque Su madre era pobre. Pero la humildad siempre gime, implora y destruye todos los crímenes (*Sc* I.2.33).

La concepción de la humildad como el arma más eficaz contra los ardides del demonio y como el arma propia de la Virgen —tal como en este poema— se descubre asimismo en *Scivias*:

> Y cuando la soberbia trate de levantar en mí la torre de la vanidad, sin cimientos de piedra, erigir esa cúspide que no desea rivales y siempre descolla, ¿quién me ayudará si la antigua serpiente, que queriendo encumbrarse por encima del mundo cayó a la muerte, intenta abatirme con ella? Entonces, llena de quebranto, clamaré: «¡Dónde estás, Rey mío y Dios mío! ¿Qué bien puedo hacer sin el Señor? Ninguno».

> Así miraré a Dios, que me ha dado la vida, y correré hacia la Virgen bienaventurada, que holló la soberbia de la antigua caverna: en firme piedra de la casa del Señor me convertiré, y el codicioso lobo, estrangulado por el arpón de la divinidad, ya nunca prevalecerá sobre mí (*Sc* I.4.7).

Asimismo, señala:

> La santa humildad, despuntando en la Madre y en el Hijo, escarneció el principio de la soberbia, que es la cabeza del demonio. Y así, Mi Hijo llevó con humildad en Su cuerpo esta cabeza a la Santa Iglesia, que es la visión de paz, y le mostró que, merced a esta poderosa humildad, la soberbia del Demonio había sido aniquilada (*Sc* III.1.18).

Esta presentación paradójica de la humildad —que «asciende sobre todas las cosas»— lleva a Flanagan (1990: 106-107) a descubrir en este poema una serie de contrastes. Ella también señala que esta línea de pensamiento se expresa frecuentemente en pasajes del Antiguo Testamento, el cual, como sabemos, era bien conocido y utilizado por Hildegard, especialmente a la hora de explicar y legitimar su trabajo como profetisa y escritora. La condición «baja» de la mujer se encuentra implícita en la maravilla o milagro mencionado en las primeras líneas del poema, en las que Hildegard muestra y justifica la paradoja de que la humildad ascienda «sobre todas las cosas», puesto que ella, yendo más allá de la interrogante que san Anselmo se planteara, al preguntar por qué Dios se convirtió en hombre, opta por preguntarse cómo podría Dios haber evitado penetrar el vientre de una mujer. La elección de María —la segunda mujer o nueva Eva— se encuentra asimismo justificada por la oposición que su presencia plantea con respecto a la figura de Eva —la primera mujer—. María es la encargada de revertir el mal producido por su predecesora en las líneas «embelleció el cielo más que lo que en otro tiempo alteró la tierra», conflicto que trae aparejado el tópico de la *felix culpa*, que se presta como fuente para la creación de paralelos ingeniosos y ecos tales como el significado y connotación del saludo del ángel, *Ave*, como reverso de Eva en el poema siguiente.

La aparente oposición entre Eva y María en esta antífona se da en el hecho de que la primera instaura la maldad —alterando la tierra— que luego María limpia —construyendo «toda la más dulce fragancia de las virtudes» y embelleciendo el cielo—. La línea 11 —«construyó toda la más dulce fragancia de las virtudes»— se puede entender mejor si se considera que la exudación era una característica de la

santidad[12], y que la exudación de aceite dulce después de la muerte parece haber sido una de las características de las mujeres (cf. Bynum 1990: 168). La imagen de la Virgen se liga a los verbos limpiar, edificar y adornar, en contraposición a la maldad que fluye de Eva.

La oposición entre la humildad de María y la soberbia de Eva[13] se puede encontrar también en *Scivias*, donde María es vista como «flor»:

> Cuando la humildad fue ensalzada en la ascensión de esta Flor, allí en el escarnio fue abatida la soberbia, a la que la primera mujer prestó oído, queriendo tener más de lo que debía: la segunda mujer se entregó al servicio del Señor; se reconoció pequeña en la humildad y confesó a su Dios; entonces el Espíritu Santo reposó con Su fuego en Aquel en el que escondía el amor elegido, que salvó a las ovejas perdidas, borrando los pecados y agravios de los hombres (*Sc* III.8.15).

En este poema, significativamente, se presenta sólo una mujer como sujeto; por lo tanto, como indican Newman (1998: 274-275) y Flisfisch (1999), la tercera persona —*femina* (línea 10)— puede referirse tanto a María como a Eva. Newman (1989: 185) señala además que la elección del adverbio *prius* de la última línea, en vez del adjetivo *prima*, resulta en una cierta identificación entre las figuras de Eva y María, pues «la mujer» es a la vez castigo de la tierra y ornamento del cielo. Aquí se retoma la figura de *feminea forma* que aparece por vez primera en el poema 13, *Quia ergo femina*. Esta forma de mujer permite la redención del género «mujer» y, por ende, de Eva.

Esta suerte de identificación entre Eva y María puede entenderse tal vez en el contexto de *Causae et curae*, donde Hildegard relata que la primera mujer fue creada como encarnación del amor de Adán. Es decir, que, siguiendo a Dronke (1995: 236), Eva, al principio, en estado edénico, no era distinta a la gloriosa *puella* que describe Hildegard en una visión de *Caritas*. Esto es importante, puesto que en la medida que las esposas vírgenes de Rupertsberg podían reproducir aquel estado edénico, podían reflejar parte del esplendor de esta *puella*.

Por último, se puede indicar que Hildegard no era ajena al tópico de la humildad. Éste se refiere a una de las paradojas centrales del cristianismo: todos los que se humillan a sí mismos serán exaltados. Además, según algunos teólogos de la Edad Media, la humildad es genérica: pertenece a los cuerpos, mentes y costumbres de las mujeres

12. Cf. comentario al poema 38, *O beata infantia*.
13. Véase también el poema 17, *Ave, Maria*.

(cf. Newman 1989: 2 ss.). Así, en nuestra profetisa, una *paupercula feminea forma* puede ser elevada a alturas milagrosas, tal como María, mientras permanezca como inferior en su estatus; la actividad como profetisa de Hildegard podía parecer poderosamente divina sólo porque era humanamente imposible. Ésta es, en nuestra interpretación, una de las estrategias de validación de Hildegard como autora.

17. *AVE, MARIA*
DE SANCTA MARIA

Ave, Maria,
o auctrix vite,
reedificando salutem
que mortem conturbasti
et serpentem contrivisti,
ad quem se Eva erexit
erecta cervice
cum sufflatu superbie.
Hunc conculcasti,
dum de celo filium dei genuisti.

Quem inspiravit
spiritus dei.

O dulcissima
atque amantissima mater, salve,
que natum tuum de celo missum
mundo edidisti.

Quem inspiravit
spiritus dei.

Gloria patri et filio
et spiritui sancto.

Quem inspiravit
spiritus dei.

17. AVE, MARÍA
DE SANTA MARÍA

¡Ave, María,
creadora de vida!
Al reconstruir la salvación,
perturbaste a la muerte
y aniquilaste a la serpiente.
Hacia ésta Eva se elevó
con su cuello erguido,
henchida de soberbia.
A aquélla aplastaste
cuando engendraste al Hijo de Dios desde el cielo.

A Éste lo insufló
el Espíritu de Dios.

¡Salve, dulcísima
y amantísima madre!
A tu niño enviado del cielo
al mundo entregaste.

A Éste lo insufló
el Espíritu de Dios.

Gloria al Padre y al Hijo
y al Espíritu Santo.

A Éste lo insufló
el Espíritu de Dios.

COMENTARIO

En este responsorio para la Virgen se la alaba en cuanto madre, pues por esta condición se restablece la salvación para los hombres. Se debe recordar que María es, en todos los niveles de la tradición evangélica, principalmente «la madre de Jesús». Con este título se define su función en la obra de la salvación (Léon-Dufour *et al.* 1993: 510). Es en esta función en la que se manifiesta el contraste con Eva, quien, al contrario, introdujo la perdición.

Esta oposición también se da al nivel que ya mencionábamos en el poema anterior, entre humildad y soberbia, pero ahora se destaca la soberbia de Eva, antes que la humildad de María. La soberbia es el orgullo supremo, pues el soberbio

> pretende ser igual a Dios (Gn 3,5; cf. Flp 2,6); no gusta de las reprensiones (Pr 15,12) y le horroriza la humildad (Si 13,20); peca descaradamente y se ríe de los servidores y de las promesas de Dios (Sal 119,51; 2 P 3,3 ss.) (Léon-Dufour *et al.* 1993: 864).

Dice Hildegard de la soberbia en una carta:

> Por eso todos los fieles rehúyen la soberbia, que siempre se obstina en la mentira, porque la soberbia no puede decirse que sea artesana de bronce o de alfarería de ninguna clase, sino que es la destrucción y el saqueo de lo construido, porque perdió el cielo y engañó al hombre, como dicen las Escrituras (citado por Dronke 1995: 255).

Asimismo, advierte:

> No ha plantado la mano del Señor a esos que tratan de encumbrarse, henchidos de soberbia, a lo más alto y no quieren someterse a sus superiores [...] (*Sc* II.5.27).

En este poema, entonces, se celebra también la victoria de María sobre la serpiente —denotada por el *hunc* latino— y sobre Eva, que yergue su cuello como la serpiente; serpiente semejante a la que es descrita en *Scivias*:

> [...] frente a esta muchedumbre yacía tendido sobre el lomo, como en un camino, una suerte de reptil de prodigioso tamaño y longitud, cuya vesania y horror rebasaban cuanto puede expresar un hombre [...] Y el reptil era hirsuto y negro, cubierto de heridas y pústulas, cinco franjas de distintos colores lo recorrían, descendiendo desde su cabeza, lo largo de su vientre, hasta sus pies: una verde, otra blanca, otra roja, una amarilla y una negra, llenas de mortífero veneno [...] Sus ojos eran sanguíneos por fuera y de fuego por dentro; sus orejas eran redondas y velludas; sus narices y bocas, como las de una víbora, sus manos semejantes a las humanas, sus pies de reptil y su cola larga y horrible [...] Su boca exhalaba abundantes llamas que se esparcían en cuatro partes: Una se elevaba hasta las nubes, otra se propagaba entre los hombres seculares, otra se extendía entre los espirituales y la última descendía al abismo. La llama que pretendía las nubes luchaba contra los hombres que deseaban subir a los Cielos (*Sc* II.7).

En los textos bíblicos observamos cómo se celebra el triunfo de Dios sobre Satanás, la antigua serpiente que incitó al hombre al orgullo (Gn 3,5) y que quería seducir al mundo entero para ser adorado como su dios (Ap 12,9; 13,5); triunfo que se realiza mediante una humilde Virgen (Lc 1,48) y su recién nacido. Respecto de este triunfo mediante la humildad, explica Hildegard:

> Pues Dios no quiso hacer frente con Su poder a este perseguidor que, al poco de ser creado, encumbrándose en un arrebato de soberbia, se precipitó él mismo a la muerte y arrojó al hombre de la gloria del Paraíso; antes bien, triunfó sobre él con humildad, a través de Su Hijo [...] Dios no quiso abandonar al hombre, sino que envió a Su Hijo para salvarlo: así pisó la cabeza de la soberbia en la antigua serpiente (*Sc* I.2.32).

Un poco más adelante, leemos cómo la soberbia del Demonio es abatida en el acontecimiento de la Encarnación:

> *Pero su cabeza había sido aplastada de tal forma, que tenía la quijada, por el lado izquierdo, destrozada*: porque en la Encarnación del Hijo de Dios fue abatida su soberbia, así que, aniquilada ya la adversidad de la muerte, no puede desplegar la fuerza de su amargura (*Sc* II.7.8).

Y este triunfo se propaga mediante los servidores de Dios:

> Pero viste cómo *vino una inmensa multitud de gentes, brillando con intenso resplandor, que gallardamente conculcaron por doquier a la bestia, implacables la atormentaron:* el fiel ejército de los creyentes, aunque engendrados en la miseria humana, van en pos de sus afanes celestes, con la fe del bautismo y las bienaventuradas virtudes que les llenan de galanura y esplendor; mira que sus obras son un poderoso cerco con que rodean y oprimen al antiguo seductor, le prosternan y con atroces tormentos lo desgarran: son la vírgenes, los mártires y demás adoradores de Dios, que hollan con todo su empeño lo terreno y anhelan lo celestial [...] (*Sc* II.7.25)

En este poema, como advierte Newman (1998: 271), encontramos metáforas y formas verbales relacionadas con la arquitectura y la construcción (*reedifico*, *erexit*). Entre una de las interpretaciones posibles, podemos vincular la frecuencia de estas imágenes y verbos con las actividades de construcción del convento de Rupertsberg.

18. *O CLARISSIMA MATER*
DE SANCTA MARIA

O clarissima mater
sancte medicine,
tu unguenta
per sanctum filium tuum
infundisti
in plangentia vulnera mortis,
que Eva edificavit
in tormenta animarum.
Tu destruxisti mortem
edificando vitam.

Ora pro nobis ad tuum natum,
stella maris, Maria.

O vivificum instrumentum
et letum ornamentum
et dulcedo omnium deliciarum,
que in te non deficient.

Ora pro nobis ad tuum natum,
stella maris, Maria.

Gloria patri et filio
et spiritui sancto.

Ora pro nobis ad tuum natum,
stella maris, Maria.

18. ¡DESLUMBRANTE MADRE!
DE SANTA MARÍA

¡Deslumbrante madre
de santa sanación!
Tú, por tu santo Hijo,
esparciste
bálsamos
en las heridas dolientes de la muerte,
que Eva construyó
para tormento de las almas.
Tú aniquilaste a la muerte
construyendo la vida.

Ruega por nosotros a tu Hijo,
María, estrella del mar.

¡Instrumento de vida
y dichoso esplendor,
dulzura de todos los goces
que en ti no faltarán!

Ruega por nosotros a tu Hijo,
María, estrella del mar.

Gloria al Padre y al Hijo
y al Espíritu Santo.

Ruega por nosotros a tu Hijo,
María, estrella del mar.

COMENTARIO

En este responsorio para la Virgen destacan las particularidades de Hildegard como autora. Newman (1998: 271-272) da cuenta de esto al señalar que sólo Hildegard pudo haber escrito que Eva «construyó» las heridas del alma, y sólo ella escucharía no a la víctima, sino a las heridas mismas doliéndose. Esta idea se reafirma si tenemos en cuenta los intereses de Hildegard en otros ámbitos de su vida, como la arquitectura —que ya mencionamos en el poema anterior— y la medicina, que aparecen en las líneas 1-2. Esta última afirmación puede corroborarse en el uso de la figura convencional de María como médico y de Cristo como medicina. Volviendo a la cuestión de las «heridas dolientes de la muerte»[14], Newman (1989: 179) nota que no sólo los seres humanos, sino los mismos elementos de la naturaleza se regocijan por la pureza que viene mediante María. Hildegard veía la caída en términos cósmicos[15]: después del pecado de Eva los elementos, una vez prístinos e inmutables, fueron llevados a la corrupción y la caída, y el mundo perdió su fijeza similar a la divina, y desde entonces «la creación entera gime [...] y sufre dolores de parto» (Rm 8,22). Por el lazo inseparable entre el macro y el microcosmos,

14. Respecto de las «heridas» en el pensamiento medieval en general y en el pensamiento hildegardiano, véanse poemas 48, *O orzchis ecclesia*; 51, *O ignis spiritus paracliti* y 52, *O ignee spiritus*.

15. Cf. poema 14, *Cum processit factura*.

sólo el nacimiento del Salvador en la carne y la purificación de la semilla humana podría haber rescatado al universo mismo de un decaimiento como aquel de la humanidad, que es por lo que se celebra a María en este poema. En *Scivias* la acción de Cristo como bálsamo para estas heridas se explica así:

> Por eso Su dulce fruto, que saboreó mi alma al suspirar por el Señor, es más dulce a mi paladar que toda la dulzura sentida de la carne, otrora apetecida. ¿Y por qué es dulce? Porque, nacido de la Virgen, tiene un dulcísimo sabor y emana un poderoso ungüento: el bálsamo de la resurrección a la vida, por la que los muertos se han levantado, el bálsamo celestial que cura las heridas de los pecados por Su encarnación, llena de santidad y dulzura en todas las virtudes y en la virginidad (*Sc* III. 8.16).

A propósito de las virtudes curativas, debemos señalar que en la Edad Media estas virtudes parecen estar estrechamente vinculadas a las mujeres, tal como señala Bynum (1990: 168):

> [...] son los cuerpos femeninos los que proporcionan el porcentaje más elevado entre las reliquias que realizan curaciones supuestamente milagrosas en la baja Edad Media.

La oposición entre Eva y María es bastante clara, pues Eva construye las heridas dolientes de la muerte, mientras María, como en el poema anterior, las restaura con la vida.

Newman (1998: *ibid.*) señala que la palabra *instrumentum* era la «abreviatura» para «instrumento de la Encarnación» o, en un sentido más amplio, de «medios de la gracia». Podemos señalar también que los instrumentos son simbólicamente la objetivación de posibilidades, acciones y deseos. María, entonces, es la posibilidad de la vida —posibilidad negada por Eva—, y en cuanto a «vivificadora» es alabada en este responsorio. Este sentido de vida se destaca también por su papel de madre de Cristo, que «es el camino, la verdad y la vida» (Jn 14,6), «la resurrección y la vida» (11,25).

En el responsorio se denomina a María «estrella del mar». Newman (1989: 166) señala que un epigrama que pertenecía a la constelación de motivos sapienciales es el de *Stella maris solem fert virgo puerpera prolem* —la estrella del mar trae al sol, la Virgen embarazada un Hijo—. María es la estrella de la mañana que porta el sol de justicia que amanece; Hildegard la llamaba también aurora[16]. La

16. Cf. comentario al poema 40, O *pulcre facies.*

denominación de María como «estrella del mar» aparece tempranamente en el siglo VI en el himno *Ave maris stella* de Venancio Fortunato (*ca.* 530-*ca.* 600), cuya primera estrofa dice: «*Ave maris stella, / dei mater alma, / atque semper virgo / Felix coeli porta / Amen*». Aproximadamente un siglo antes de que aparecieran los escritos de Hildegard, Fulberto de Chartres en su poema *Solem iustitie, regem paritura* dice:

> Aquella que va a parir al Sol de justicia, el Rey supremo
> María, de la mar estrella, ha hecho hoy su aparición:
> alegraos, fieles, al contemplar la luz divina
> (Marcos *et al.* 1997: 406-407).

Así también se la llama en la antífona *Salve, Regina misericordie* que se atribuye a Hermann Conrad de Reichnau —de sobrenombre «el Contrahecho»—, que transcribimos a continuación:

> Augusta Madre del Redentor, Puerta del cielo abierta
> Siempre, Estrella de la mar: socorre al pueblo abatido
> Que intenta levantarse. Tú, que ante el asombro
> De la Naturaleza engendraste a tu santo Genitor;
> Virgen antes y después, que de boca de Gabriel
> *Escuchaste aquel saludo, apiádate de nosotros* (*ibid.*: 420-421).

Hermann de Reichnau escribió también la secuencia para la asunción *Ave, preclara*, que comienza: «Salve preclara / estrella de la mar [...]» (*ibid.*: 422-423). Esta denominación prosiguió en el siglo XII no sólo en la obra de nuestra autora, sino que también fue empleada por Adán de San Víctor, quien en el poema *Salve, Mater Salvatoris* invoca:

> ¡Oh María, estrella de la mar, única por su excelencia,
> que luces por encima de todos
> los órdenes celestes
> (*ibid.*: 590-591).

Alejandro Neckham, un siglo más tarde que Hildegard, escribe en un canto a la Virgen:

> Estrella de la mar, gota de miel,
> más resplandeciente aun que las estrellas,
> y mucho más dulce que las gotas [...]
> (*ibid.*: 638-639).

Por otra parte, la denominación de María como «estrella del mar» se descubre en la obra de Hildegard, al explicar los papeles de la caridad y la humildad:

> Pues la caridad es la que adorna la obra de Dios, del modo en que el anillo es adornado por una sobresaliente piedra; la humildad sin embargo se manifiesta abiertamente en la humanidad del Hijo de Dios, que surgió íntegra por la estrella del mar (*Ldo* III.3.3).

Y es extendida por Hildegard a la virginidad en *Scivias*:

> Oh, virginidad, el fuego te encendió y en ti germinó el más fuerte retoño, que brillante de tu seno, oh estrella de los mares, despuntó, que toda sórdida ignominia aniquila, siempre combatiendo contra los crueles dardos del Demonio [...] (*Sc* III.8.16).

Por último, destacamos que Hildegard, al cantarle a la Virgen como «sanadora» en este texto, podría estar evocando su propia actividad médica, tal como hace en otros poemas con otros aspectos de su vida.

19. *O TU SUAVISSIMA VIRGA*
DE SANCTA MARIA

O tu suavissima virga
frondens de stirpe Iesse,
o quam magna virtus est,
quod divinitas
in pulcherrimam filiam aspexit,
sicut aquila in solem
oculum suum ponit.

Cum supernus pater claritatem virginis
adtendit,
ubi verbum suum
in ipsa incarnari voluit.

Nam in mistico misterio dei,
illustrata mente virginis,
mirabiliter clarus flos
ex ipsa virgine exivit.

Cum supernus pater claritatem virginis
adtendit,
ubi verbum suum
in ipsa incarnari voluit.

Gloria patri et filio
et spiritui sancto,
sicut erat in principio.

19. TÚ, DULCÍSIMO VÁSTAGO DE SANTA MARÍA

¡Tú, dulcísimo vástago
que floreces del árbol de Jesé!
¡Qué gran fuerza hay
en que la divinidad
haya mirado a la más hermosa de las hijas,
así como el águila
fija su ojo en el sol!

Cuando el Padre que está en lo alto
observó el resplandor de la Virgen,
quiso que su Palabra
se encarnara en ella.

Pues en el místico misterio de Dios,
mientras se iluminaba la mente de la Virgen,
admirablemente una deslumbrante flor
nació de la Virgen.

Cuando el Padre que está en lo alto
observó el resplandor de la Virgen,
quiso que su Palabra
se encarnara en ella.

Gloria al Padre y al Hijo
y al Espíritu Santo
como era en un principio.

COMENTARIO

En este responsorio aparecen por primera vez el vástago y el árbol de Jesé (Is 11,1). A Jesé, padre de David, se le representa a menudo acostado: de su pecho o de su cabeza se eleva un árbol genealógico[17] que comprende a David y su descendencia hasta María de Nazaret y Jesucristo (Rager 1994: 364). El árbol «representa, en su sentido más amplio, la vida del cosmos, su densidad, crecimiento, proliferación, generación y regeneración. Como vida inagotable equivale a inmortalidad» (Cirlot 1997: 88). De este modo, se pone en juego la inmortalidad asociada a María y a su Hijo.

Newman (1989: 192) nota la especial predilección de Hildegard por las imágenes naturales —vástago, follaje, flor— que se sugieren en el juego habitual en *virgo* —virgen— y *virga* —retoño, rama, tallo—[18]. En su fertilidad, la virgen es asimilada a muchos de los árboles de la vida en las Escrituras: el vástago de la raíz de Jesé (Is 11,1), el árbol de la Sabiduría (Si 24), el árbol «plantado entre acequias» en el salmo 1, y así en adelante. Pero, a causa de su virginidad, María se parece más a la rama seca de Aarón que florece sobrenaturalmente (Nm 17,1-11). El juego entre *virgo* y *virga* se atestigua ya en los escritos de san Ambrosio:

> El tallo que procede de la raíz es también la virginidad, según está escrito: *Saldrá un vástago del tronco de Jesé, y un retoño de su raíces brotará*. No es hueco este tallo, sino sólido. Que nadie, pues, se acerque a quemar tu tallo, para que puedas conservar tu flor. Eres tallo, ¡oh virgen!, no te doblegues, no te inclines hacia la tierra, a fin de que pueda erguirse hacia lo alto la flor de la raíz progenitora (citado en Vizmanos 1949: 739).

Un siglo antes de Hildegard la vigencia del tema del árbol de Jesé se manifiesta en la secuencia para la Asunción *Ave, preclara* de Hermann «el Contrahecho»:

> Que tú, llena de fe,
> vástago de la noble estirpe de Jesé, un día nacerías,
> lo habían esperado
> los antiguos
> padres y profetas
> (Marcos *et al.* 1997: 424-425).

17. En otras representaciones, el árbol se eleva desde entre las piernas de Jesé.
18. Esto puede notarse también en los poemas 53, *O virga mediatrix*; 54, *O virga ac diadema*, y 55, *O viridissima virga*.

Y en tiempos de la profetisa, Adán de San Víctor en varios pasajes de su poema *Splendor patris et figura*, evoca este tópico:

> Una rama seca produce ramaje y flores y fruto; y una casta Virgen al Hijo de Dios [...] Los misterios del ramaje, de la flor, del fruto y del rocío, a la piedad del Salvador responden [...] ¿Por qué produce a los judíos escándalo el que una virgen pariera, habiendo una rama seca producido una almendra? (*ibid.*: 554-555).

Por otra parte, la figura del águila que se evoca en este poema tiene ya antecedentes en las visiones de Ezequiel (1,5-27) y del Apocalipsis (4,6-9), constituyendo éstas la base cristiana y principal del simbolismo del águila, si bien ésta era ya desde tiempos anteriores una figura polisémica. En la liturgia y simbolismo cristianos el águila se convirtió en emblema de Jesucristo. A Él y su triunfal ascensión a los cielos se aplicaron las palabras de Jeremías 49,22:

> Ved cómo sube igual que un águila, se remonta y extiende sus alas sobre Bosrá; y vendrá a ser el corazón de los valientes de Edom aquel día como corazón de mujer en parto.

Y también las del libro de los Proverbios 30,19: «el camino del águila por el cielo [...]». Por esto la obra *La llave* del Pseudo-Melitón de Sardes afirma que el águila es Cristo. En otras partes el águila es el símbolo del Padre y de la divinidad del Hijo de Dios. El águila romana, emblema del triunfo y universal dominio de Roma, se transformó para los cristianos, tras la conversión de Constantino, en el emblema del triunfo de la religión de Cristo y su difusión universal sobre el paganismo perseguidor. Esta ave fue también emblema del Cristo conductor de las almas hacia Dios: por infusión interior de su gracia, eleva hacia Dios y hacia las alturas espirituales los pensamientos. Además, el simbolismo de la luz ligado a Cristo conjuntamente con la creencia de que el brillo del sol no cegaba al águila, desembocó en la consideración de que Cristo fue el único que, desde la tierra, pudo contemplar verdaderamente, mejor que Ezequiel y Juan el Evangelista, el íntimo esplendor de la naturaleza divina[19] (cf. Charbonneau-Lassay 1996: 71 ss.).

19. A causa de una antigua fábula que sostenía que de vieja el águila se sumergía en el agua viva de una fuente, regenerándose, san Epifanio, san Isidoro y san Ambrosio aplicaron la figura del águila como símbolo de la Resurrección del Señor. La teología cristiana recogió de los mitos griegos el emblema del águila como imagen de la gracia. Así, el águila fue tomada por el simbolismo cristiano como uno de los atributos de la

La creencia de que el águila miraba directamente al sol, pues no la cegaba, es recogida por Hildegard en su *Physica*:

> El águila es muy cálida, como ígnea, y sus ojos son más ígneos que acuosos, y por ello entonces mira al sol valientemente. Y ya que es completamente ígnea, puede soportar el calor y el frío, y vuela por lo alto, pues resiste bien el calor.

Saliendo del ámbito «científico», la profetisa en *Scivias* hace aparecer al águila como metáfora del entendimiento y la voluntad:

> La razón se manifiesta en el entendimiento y en la voluntad como voz del alma que alumbra la obra, sea de Dios o del hombre. La voz eleva, en verdad, la palabra a las alturas, igual que el viento alza al águila para que remonte el vuelo. Así, el alma sopla la voz de la razón en el oído y en el entendimiento humanos a fin de que sean comprendidas sus fuerzas y llevada toda obra suya a plenitud (*Sc* I.4.23).

Newman (1998: 277-278) nota un curioso giro en este canto: Dios-Padre, antes que Cristo, se asocia al águila, mientras María se relaciona con el sol. De esta manera, el águila, símbolo del alma contemplativa fija en Dios, que se identifica a menudo con el sol, pasa a ser atraída hacia María que aparece como sol terrestre. Que María brille con luz propia, puede deberse a la importancia que Hildegard le adjudicaba a la virginidad[20]. Esta relevancia se pone de manifiesto al señalar:

> [...] la *virgo*, en cambio, aún después de la Caída, puede aspirar a esta eterna primavera [...] permanece en la simplicidad y la integridad pues del Paraíso (citado por Dronke 1995: 230).

Hildegard, incluso, llega a afirmar que a las vírgenes, por su condición, les es lícito revestirse con el esplendor de una novia. De ahí también que Hildegard confeccione intrincados adornos para sus monjas como emblemas de la virginidad (Dronke 1995: 234-235). El ensalzamiento de esta condición pareciera ser tan relevante en este poema, que Hildegard, además de adjudicar a la virgen apelativos

virtud de justicia, puesto que era emblema de la fuerza que recompensa y castiga. Como la mayoría de los emblemas del Salvador, el águila representa también al fiel, su discípulo. La fábula del águila que recobra su juventud simbolizó la resurrección del cristiano lo mismo que la de su Dios.

20. Para una discusión más profunda acerca del tratamiento de la virginidad por parte de Hildegard, véase comentario al poema 40, *O pulcre facies*.

luminosos, no menciona el tópico común de la humildad. Se nos muestra aquí una virgen en todo su esplendor, luminosa interior y exteriormente.

Volviendo a la figura del águila, debemos notar que es un símbolo permanente en los escritos de Hildegard; así, en una carta a Bernardo de Claraval (1146-1147), le señala: «Te vi hace dos años en aquella visión como un hombre que miraba al sol con audacia y no tenía miedo», y más adelante: «eres un águila mirando al sol». En una carta a Guibert de Gembloux (1175) le aconseja poniendo al águila como ejemplo: «Pero tú, oh hijo de Dios, que buscas la fe, que le pides que te salve, fíjate en el águila que vuela con sus dos alas hasta la nube». En su *Vita*, atribuyendo el símbolo a sí misma, Hildegard narra una visión que tuvo estando muy enferma, donde un ángel la llamaba:

> Hey, hey, águila, por qué duermes en la sabiduría, levántate de la duda, conocerás, oh gema en esplendor, todas las águilas te verán, pero el mundo se levantará [...].

En este poema, la Virgen comprende la Palabra que llena su vientre y, por ende, el misterio de la Inmaculada Concepción. Además, aparece en relación con las tres figuras de la Trinidad: con Cristo, denominado como dulce vástago y deslumbrante flor; con Dios, como águila y Padre que está en lo alto; y por último, con la Palabra (Espíritu Santo). Tal vez Hildegard asimila esta experiencia de iluminación de la mente de la Virgen con su propia experiencia visionaria, la cual podría ser clasificada como la que el Pseudo-Dionisio llamaba simbólica, que consistía en la visión de los ojos del corazón, cuando el alma humana, «iluminada por el Espíritu Santo, más allá de la apariencia de objetos visibles [...] accede al conocimiento de lo invisible» (Dronke 1995: 203). Hildegard describe esta experiencia de la siguiente manera:

> No oigo estas cosas ni con los oídos corporales ni con los pensamientos de mi corazón, ni percibo nada por el encuentro de mis cinco sentidos, sino en mi alma, con los ojos exteriores abiertos, de tal manera que nunca he sufrido la ausencia del éxtasis. Veo estas cosas despierta, tanto de día como de noche (carta a Guibert de Gembloux, escrita en 1175).

Cristo en este poema se denomina «flor»[21]. Es importante retener

21. Respecto a Cristo como «flor», véanse los poemas 11, *O tu illustrata*; 19, *O tu suavissima virga*, y 20, *O, quam preciosa*.

esta imagen, pues Hildegard designará también como flor a san Juan el Evangelista[22].

20. *O QUAM PRECIOSA*
DE SANCTA MARIA

O quam preciosa est virginitas
virginis huius,
que clausam portam habet,
et cuius viscera
sancta divinitas calore suo
infudit,
ita quod flos in ea crevit.

Et filius dei
per secreta ipsius
quasi aurora exivit.

Unde dulce germen,
quod filius ipsius est,
per clausuram ventris eius
paradisum aperuit.

Et filius dei
per secreta ipsius
quasi aurora exivit.

20. ¡CUÁN PRECIOSA ES LA VIRGINIDAD!
DE SANTA MARÍA

¡Cuán preciosa es la virginidad
de esta Virgen!
que tiene su puerta cerrada
y cuyas entrañas
la santa divinidad penetró
con su calor,
de modo que una flor creció en ella.

22. Cf. poema 27, *O speculum columbe.*

Y el Hijo de Dios
así como la aurora
nació por su pasaje secreto.

Por ello el dulce germen,
que es su Hijo
a través de la clausura de su vientre
abrió el paraíso.

Y el Hijo de Dios
así como la aurora
nació por su pasaje secreto.

COMENTARIO

Este responsorio es un homenaje a la virginidad de María.

El tema de la puerta cerrada, el de la concepción sin mácula, se trató ya en el poema 12, *Nunc aperuit*. Respecto del presente poema, Newman (1998: 278) nota que «clausura» tiene connotaciones de seguridad y de castidad, además de ser el término usual para el claustro de las monjas.

En este poema se destaca la virginidad de María en relación con su vínculo con Dios. En el relato de la Anunciación según Lucas, María quiere ser la «sirvienta» de Dios, teniendo en cuenta la nobleza que confiere a tal palabra el lenguaje bíblico (Lc 1,38). Su virginidad es una consagración, un don de amor exclusivo al Señor. Ya señalamos la importancia de la virginidad[23] para Hildegard; se podría señalar también que la exaltación de dicha condición realzaba asimismo a sus monjas y ratificaba la dignidad de la vida conventual.

La virginidad de María representa además el punto de unión entre dos alianzas, ya que con María, la Hija de Sión, comienza a operar la virginidad de la Iglesia. La madre de Jesús es la única mujer del Nuevo Testamento a la que se denomina otorgándole el título de «virgen» (Lc 1, 27; cf. Mt 1,23). Por su deseo de guardar la virginidad (cf. Lc 1,34), ella asume la suerte de las mujeres sin hijos, pero lo que era una humillación se convertirá para ella en una bendición (Lc

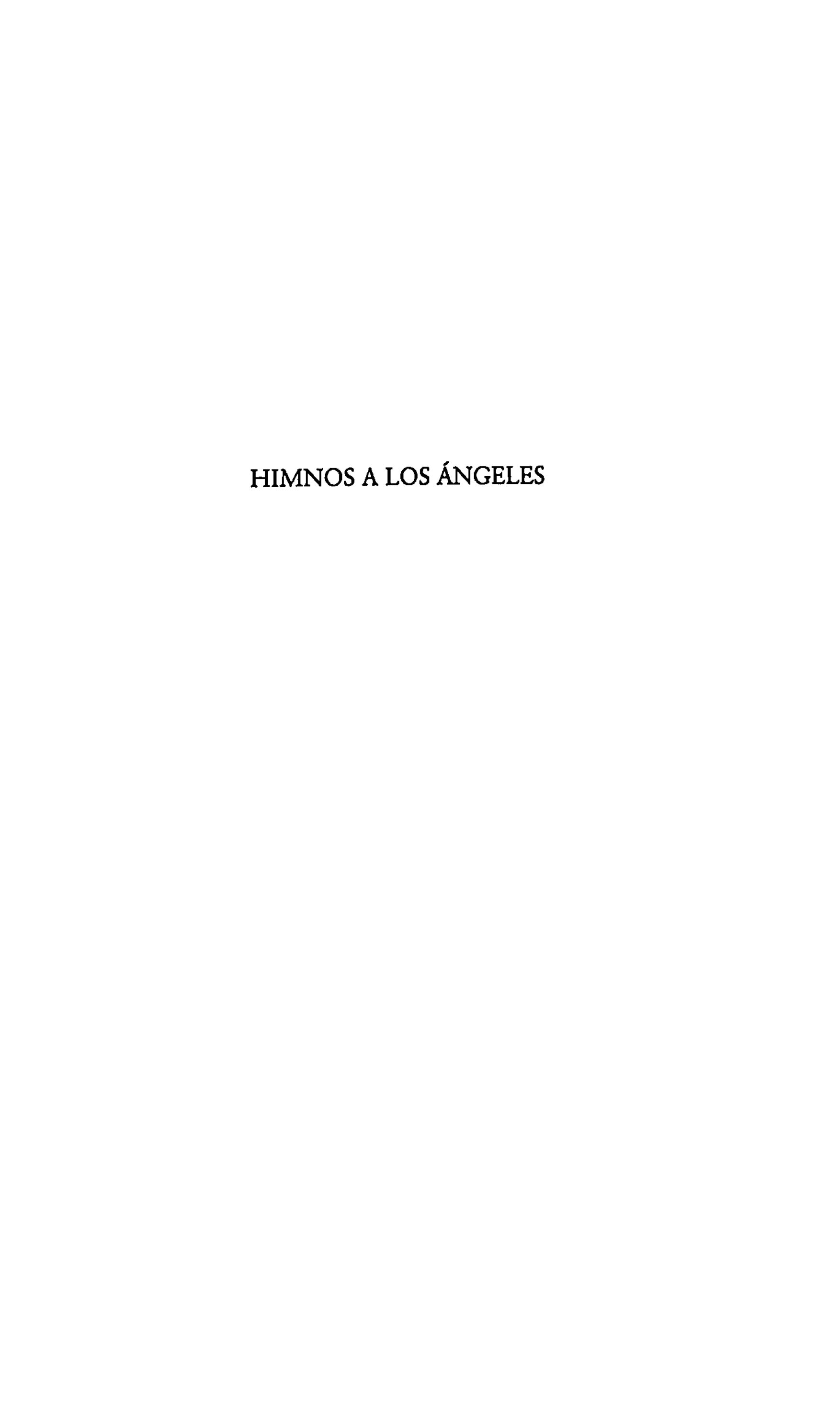
23. Véanse el poema anterior, 19, *O tu suavissima virga*, y la antífona 40, *O pulcre facies*.

1,48). Desde antes de la venida del ángel Gabriel en la Anunciación, María deseaba ser toda para Dios (cf. Léon-Dufour *et al.* 1993: 956).

Así, se entiende que María, guardando su virginidad, a la vez abra las puertas del paraíso y sea el modelo de la Iglesia, pues su virginidad simboliza la fidelidad que le deben los fieles al Señor.

Por último, podemos indicar que en este responsorio el tema de la virginidad de María, esto es, el lugar especial que se le asigna dentro del plan divino, se expresa en imágenes tradicionales tales como «puerta cerrada», «jardín cerrado» y «flor»[24]. En este esquema, el motivo de la «aurora»[25] se presenta como una novedad, el cual se podría explicar a partir del hecho de que este breve responsorio pudo ser compuesto para cantarse durante la liturgia de maitines —al amanecer—, y que por ello da cuenta de imágenes que aluden a este momento del día.

24. Véase comentario al poema 12, *Nunc aperuit.*
25. Cf. comentario al poema 40, *O pulcre facies.*



HIMNOS A LOS ÁNGELES

21. *O GLORIOSISSIMI*
DE ANGELIS

O gloriosissimi, lux vivens, angeli,
qui infra divinitatem divinos oculos
cum mistica obscuritate omnis creature
aspicitis in ardentibus desideriis,
unde nunquam potestis saciari.

O quam gloriosa gaudia illa vestra habet forma,
que in vobis est intacta ab omni pravo opere,
quod primum ortum est in vestro socio,
perdito angelo, qui volare voluit
supra intus latens pinnaculum dei.

Unde ipse tortuosus dimersus est in ruinam;
sed ipsius instrumenta casus
consiliando facture
digiti dei instituit.

21. ¡GLORIOSÍSIMOS ÁNGELES!
DE LOS ÁNGELES

¡Gloriosísimos ángeles, luz que da vida!
En el místico secreto de toda creatura
miráis con ardientes deseos los ojos divinos
bajo la divinidad
y nunca podéis saciaros.

¡Cuán gloriosos goces tiene aquella vuestra forma,
que en vosotros no ha sido tocada por ninguna mala acción,
que surgió primero en vuestro compañero,
el ángel perdido, que quiso volar
más allá del pináculo interior y oculto de Dios!

De allí tortuosamente se hundió en la ruina;
pero dispuso los instrumentos de su caída
conspirando contra la obra
del dedo de Dios.

COMENTARIO

Antes de introducir esta antífona votiva para los ángeles, debemos señalar, siguiendo a Newman (1998: 282), que estos seres se ubicaban en el Medievo en una jerarquía celestial que seguía principios estrictos de decoro y orden. Así, tras Dios Padre, Cristo rey y María reina, venían los rangos de los bendecidos, con sus lugares pertinentes: primero los nueve órdenes de los ángeles y, luego, los santos en sus diversas categorías —patriarcas y profetas, apóstoles, mártires, confesores u obispos sagrados, vírgenes, viudas e inocentes—. Aquí, Hildegard incluye una antífona y un responsorio para cada grupo, a excepción de las viudas[1] y los inocentes[2].

Los ángeles o *maleachim* mencionados en el Antiguo Testamento —los mensajeros de Dios— que recibieron después el nombre griego de *angeloi*, fueron considerados primeramente como personificaciones de la voluntad de Dios (1 R 22,19), y más tarde como pertenecientes a un ejército y a una corte celestial (cf. Biedermann 1996: 34). Son estos ángeles quienes permiten la comunicación con Dios y combaten contra Satanás, el ángel perdido. Es Pseudo-Dionisio el Areopagita[3] quien señala que el conocimiento de los ángeles es inmaterial y unitario, libre de pluralidad y de sentidos físicos; y también que ellos son claramente más iluminados que el ser humano (cf. Rorem 1984: 82). De este modo, la mediación de los seres angélicos entre la deidad trascendental y «nuestra» jerarquía no es principalmente la transmisión creativa de la existencia misma, sino más bien la transmisión epistemológica de la iluminación. Su función básica es «anunciativa», por eso pueden cumplir su papel principal: la ilustración mediadora de los órdenes inferiores. Los seres celestiales superiores transmiten proporcionadamente a los rangos angélicos menores lo que ellos han recibido desde arriba. El último rango de ángeles iluminados selecciona seres humanos como Moisés, José de Egipto, Daniel y aquellos asociados con el nacimiento de Jesús como Zacarías, María, José y los pastores. Se aplica aquí el principio según el cual «los segundos son elevados por medio de los primeros»: la gente común es elevada por sus líderes clericales, estos líderes son elevados

1. Para las viudas, véase poema 67, *O pater omnium*.
2. Cf. poema 45, *Rex noster promptus*.
3. Bajo el seudónimo de este personaje, miembro de la alta corte de justicia de Atenas convertido por Pablo (Hch 17,34), un desconocido redactó, hacia el final del siglo V o comienzos del VI, cuatro importantes tratados y once epístolas.

por medio de los ángeles, y los ángeles, subordinados por medio de sus superiores celestiales (*ibid.*: 103).

La concepción angélica del Areopagita tuvo un fuerte impacto en la teología y devoción medievales. Juan Escoto Eriúgena, un monje del siglo IX, tradujo los escritos de Dionisio al latín e introdujo así este pensamiento en Occidente. Hildegard recibió claramente esta influencia. Siguiendo a Betz (1996: 195 ss.), podemos señalar que la concepción de Hildegard acerca de los ángeles se desprende en un aspecto de su concepción de Dios. Este aspecto se refiere a lo siguiente: si Dios había de ser entendido como una realidad dinámica, como amor absoluto, que no quería existir para sí en una distancia inaccesible, Él debía compartirse. Los ángeles son, pues, los compañeros de Dios, que se llenan del amor divino, son órganos de su potencia amatoria. Otro de los aspectos que Hildegard suele acentuar al hablar de los ángeles, tal como en este poema, es que nosotros los hombres no podemos ahondar en su secreto:

> [...] desconocido permanece su saber, quiénes y qué son, y cómo son. Y cuanto más el hombre sea como una montaña en su ciencia, pues en su ciencia asciende hacia la excelencia en pos de Dios, con todo, aquella montaña de lo alto, ni la parte superior de este monte que es la ciencia de Dios, ningún hombre ve, ni alguno asciende, ni sus secretos podría saber ni tampoco aquellas cosas que para su visión siempre están cerca (*Lvm* I.XLVI).

En su libro *Scivias*, Hildegard dedica todo un capítulo a «los nueve coros de ángeles», para cuya elaboración descansa en la tradición formulada por el Areopagita. Hildegard no pretendió desarrollar una doctrina angélica teórica, sino comprender a los ángeles como seres-puente que debían proporcionar ayuda a los hombres. De este modo, el que quisiera aprehender más profundamente la propia realidad debía ocuparse de los ángeles. Y quien conociera mejor a los ángeles se para en el límite del ámbito de la comprensión terrestre y entra en la huella del fuego de Dios. La visión hildegardiana de los ángeles es por cierto una visión positiva, pues descansa en la esperanza de que en todas las criaturas hay un potencial secreto, que mediante el contacto con los ángeles puede cobrar vida y desarrollarse:

> [...] no hay ciertamente aquí ninguna criatura que no tuviera alguna luz, que sea esto como potencia fundamental o simiente, como florecimiento o belleza, pues si no no sería como creación de Dios (*Ldo*, citado por Betz 1996: 203).

Esta visión esperanzadora da cuenta del convencimiento de Hildegard de que hombres y ángeles pertenecen al mismo grupo:

> Dios ciertamente ha unido al ángel y al hombre en una única realidad espiritual. Él ha colocado al hombre bajo el poder protector angélico (*Lvm*, citado por Betz 1996: 203).

Así como el ángel es un ministro de Dios, un mensajero (con el poder de obrar), así ha sido destinada el alma como aliento dador de vida, para que la materia se llene con el Espíritu. Cuando el alma vivificada y el ángel tienen tareas comparables, entonces los hombres somos compañeros de los ángeles. En su última obra visionaria, Hildegard llega a afirmar:

> El hombre es el décimo coro, al que Dios en sí mismo ha restablecido en la posición del ángel perdido. ¡Porque Dios quiso ser hombre! Su humanidad es el castillo, en el que Aquél camina, que es el décimo coro. Por eso Dios ha marcado en el hombre tanto la creación más alta como la más baja. Cuando la obra sea hecha, el tiempo se haya cumplido, la última lucha se haya dirimido, las potencias terrestres se habrán actualizado, entonces en verdad Dios querrá ser «todo en todos» y la humanidad podrá convertirse en el décimo coro de ángeles y unir su voz en la alabanza de toda creación» (*Ldo*, en Betz 1996: 204).

Se puede añadir, por último, que Schipperges ha demostrado que el mundo de los ángeles en Hildegard es un ejemplo para el mundo humano (cf. Weeks 1993).

A la luz de estos datos, se entiende que los ángeles sean llamados «luz que da vida» (Sal 148), dado que su función principal es comunicar la iluminación que han recibido de Dios, con quien comparten secretos propios de su rango. Notamos anteriormente que Hildegard, en toda su obra, plantea que los ángeles poseen un secreto al que los hombres no podemos acceder, pero también que todas las creaturas poseen un potencial secreto, que puede desarrollarse con la ayuda de los ángeles. Posiblemente a esto es a lo que se refiere Hildegard con «el místico secreto de toda creatura». En cuanto compañeros de Dios, miran «con ardientes deseos los ojos divinos», y de la contemplación divina nunca pueden saciarse. La línea 4, «bajo la divinidad», alude a la vez a la posición y a la jerarquía de los seres angélicos respecto de la divinidad.

Las líneas 6-10 muestran que los ángeles no comparten el sino del pecado, por lo que su forma es gozosa, ya que «no ha sido tocada por

ninguna mala acción», al contrario del demonio —el ángel perdido—, que se rebela contra Dios y se precipita al mundo subterráneo. El contraste entre ángeles y demonio se destaca en *Scivias*:

> El primer ángel despreció el bien y codició el mal, que recibió, pues, en la muerte de la perdición eterna, y allí fue sepultado por desechar cuanto es bueno. Pero los ángeles fieles desdeñaron el mal y amaron el bien, viendo la caída del Demonio que quiso derrocar la verdad y erigir la mentira. Por eso se enardecieron de amor por Dios, afianzándose en el firme fundamento del Bien pleno, así que no desean sino cuanto complace al Señor y sin cesar Le glorifican (*Sc* I.4.30).

Asimismo, se relata la caída del ángel perdido:

> [...] por mandato del Padre omnipotente, el ángel Lucifer, que ahora es Satanás, surgió en su origen engalanado con inmensa gloria, ataviado con gran resplandor y belleza; y, con él, todas las centellas de su séquito, entonces lucientes en el fulgor de su luz, pero ahora extinguidas en lóbregas tinieblas. Aquel inclinado al mal, no Me contempló a Mí, que soy Plenitud, sino que confiando en sí mismo creyó poder emprender cuanto tramara y culminar lo que iniciara. Por tanto la honra que debía al que está sentado en el trono, pues fue creado por Él, se la rindió a sí mismo y de este modo sucumbió en el mal (*Sc* III.1.14).

Hildegard afirma asimismo que fue el demonio, y no el hombre, el que cayó sin que ninguno lo tentara:

> Y así, Mi Unigénito mostró en Su Resurrección que las almas de los justos habían sido rescatadas del seol, y el género humano, conducido a la renovación de la vida eterna, vida que los ángeles malditos perdieron al apetecer la muerte sin que nadie les instigara: no hubo otro seductor que ellos mismos, pues no tenían dentro el sabor del pecado, como lo tiene el hombre en la flaqueza de su cuerpo (*Sc* II.6.40).

Y es Satanás quien quiere volar «más allá del pináculo interior y oculto de Dios», al incitar al hombre a la soberbia (Gn 3,5) para seducir al mundo entero y ser adorado como su dios (Ap 12,9; 2 Co 4,4). Al hacer esto, dispone los elementos de su caída, lo que significa, tal como señala Newman (1998: 283), que la caída de este ángel fue afortunada, dado que Dios, en su secreto eterno, creó a los hombres para que recibieran la herencia que los ángeles caídos perdieron. Este acontecimiento se relata en *Scivias*:

> [...] el inmenso y diáfano fulgor que el Demonio perdió por su soberbia y contumacia —pues Lucifer tenía una luz más pura que los demás ángeles— cuando germinó en él, y en todos sus secuaces, la semilla de la muerte, regresó a Dios Padre, que lo guardó en Su misterio: no era justo que la gloria de aquel esplendor suyo quedara vacía, y Dios la conservó para otra obra de luz. Sí, Dios guardó el esplendor de esos ángeles —el Demonio y su séquito—, a los que creó desnudos y sin carne, pero radiantes de luz, para el barro con que formó al hombre, a quien cubrió de esta vil materia terrenal, no fuera que se ensalzara queriendo semejarse a Dios; pues aquel que fue creado como lucero de inmenso fragor, sin la miseria y frágil materia que cubre al hombre, no pudo mantenerse en su elación, porque sólo hay un Dios sin principio ni fin en la eternidad; y es por ello el más funesto de los crímenes querer semejarse a Él (*Sc* III.1.16)

Nuevamente, Hildegard se refiere a la humanidad como «la obra del dedo de Dios», imagen que usara en el poema 14, *Cum processit factura.*

22. *O VOS ANGELI*
DE ANGELIS

O vos angeli, qui custoditis populos,
quorum forma fulget in facie vestra,
et o vos archangeli, qui suscipitis animas iustorum,
et vos virtutes, potestates, principatus,
dominationes et troni,
qui estis computati in quintum secretum numerum,
et o vos cherubin et seraphin,
sigillum secretorum dei:

Sit laus vobis,
qui loculum antiqui cordis
in fonte aspicitis.

Videtis enim
interiorem vim patris,
que de corde illius spirat
quasi facies:

Sit laus vobis,
qui loculum antiqui cordis
in fonte aspicitis.

22. ¡VOSOTROS ÁNGELES QUE VELÁIS POR LOS PUEBLOS... DE LOS ÁNGELES

¡Vosotros ángeles que veláis por los pueblos,
cuya forma resplandece en vuestro rostro
y vosotros arcángeles, que sostenéis las almas de los justos,
y vosotros virtudes, potestades, principados,
dominios y tronos,
que os contáis en el número secreto cinco,
y vosotros querubines y serafines,
sello de los secretos de Dios!

Que haya alabanza para vosotros,
que contempláis en la fuente
el pequeño lugar del antiguo corazón.

Pues veis
la fuerza interior del Padre,
que, como un rostro,
respira desde su corazón.

Que haya alabanza para vosotros,
que contempláis en la fuente
el pequeño lugar del antiguo corazón.

COMENTARIO

En este responsorio para los ángeles se hace explícita la jerarquía celestial que el Areopagita formuló respecto a ellos, sentando así la base para la estructura simbólica de capas esféricas de la imagen medieval del mundo, y para su fundamento teológico. De acuerdo con este autor, los querubines y serafines son responsables del movimiento primero y de la esfera de las *estrellas* fijas, los tronos lo son de la de *Saturno*, las dominaciones de *Júpiter*, los principados de *Marte*, las potestades de *Venus*, los arcángeles de *Mercurio*, y los ángeles de la *Luna*, el cuerpo celeste más próximo a la tierra (Biedermann 1996: 34). El conocimiento por parte de Hildegard de esta jerarquía celestial no sólo se descubre en este poema, sino también en su obra visionaria *Scivias* (I.6), donde ubicamos una suerte de descripción, en orden ascendente, de cada una de las nueve jerarquías angélicas citadas

en este poema; es así como nos encontramos con ángeles, arcángeles, virtudes, potestades, principados, dominaciones, tronos, querubines y serafines, todos los cuales conforman una gran milicia dedicada a glorificar con cánticos de alabanza los prodigios que sólo Dios, gracias a su infinito poder, es capaz de originar en las almas de los bienaventurados.

Tal como señalábamos en el poema anterior, opera aquí para los ángeles el principio según el cual «los segundos son elevados por medio de los primeros», de modo que éstos se ordenan comúnmente en tres rangos: el primero compuesto por los serafines, los querubines y los tronos; el segundo, por las dominaciones, los principados y las potestades; y el tercero, por las virtudes, arcángeles y ángeles. De acuerdo con esta jerarquización, son los ángeles los más cercanos a los hombres, mientras los serafines serían los más cercanos a la divinidad.

Hildegard no sigue aquí el orden tradicional, y propone una jerarquización propia, que mantiene los tres órdenes, pero no sus componentes, a los que no distribuye de tres en tres, sino en grupos de dos órdenes, cinco órdenes y dos órdenes angélicos respectivamente. Así, los ángeles y arcángeles constituían el círculo exterior de «coronas», luego venían los cinco círculos de virtudes, potestades, principados, dominaciones y tronos; finalmente, en el ámbito interior de coronas están los coros de querubines y serafines (cf. Betz 1996: 199). Esta singular distribución se debe a la importancia que Hildegard atribuía al número cinco, «el número secreto» de la línea 6, que simbólicamente es la cifra del hombre, por lo que el pentagrama llega a ser el emblema del microcosmos, que junto al macrocosmos forma la cifra perfecta: el diez (cf. Davy 1964: 170-171). La relevancia de este número en la obra de Hildegard se manifiesta en el empleo de cinco tonos musicales en vez de los ocho existentes, las cinco heridas de Cristo, los cinco sentidos y el establecimiento de cinco edades del mundo:

> El primer tono corresponde al sacrificio de Abel. El segundo, al momento en que Noé hizo el Arca por precepto de Dios. El tercero, a Moisés cuando se le dio la Ley. El cuarto, cuando la Palabra del sumo Padre descendió al útero de la Virgen y vistió la carne [...] El quinto tono, sin embargo, se realizará cuando todo error y burla hayan terminado, entonces los hombres verán y conocerán, puesto que ninguno puede hacer algo contra Dios (*Vita* II.1.6-33).

Siguiendo a Betz (1996: 199 ss.), se puede iluminar la visión hildegardiana de los ángeles reparando en una miniatura de *Scivias* (I.6) que se añadió al manuscrito de Rupertsberg. En esta imagen se

distinguen los nueve coros de ángeles en una representación circular. El centro de la imagen en torno al cual todo gira, representa el secreto divino indecible, para el que no hay ninguna imagen, por lo que es simbolizado sólo mediante un espacio vacío. Es preciso notar que esta imagen se asemeja a la postulada por la doctrina mística del Pseudo-Dionisio. Una de las ideas fundamentales de esta doctrina es que Dios está más allá del ser (*hyperousios*), es indecible y habita una oscuridad luminosa; por eso la oscuridad mística designa en principio el carácter esencialmente incognoscible de Dios y la ignorancia humana (cf. Dinzelbacher 1993: 656). Volviendo a nuestra imagen, se puede ver el coro de ángeles en movimiento circular, en cierto modo bailando alrededor de la fuente de luz secretísima del medio. Quien contempla este círculo puede entenderlo como un círculo sagrado que acerca desde la periferia hacia el centro paulatinamente; cada paso conduce a nuevas revelaciones, a otros ámbitos, pero también cada paso guía desde fuera hacia el interior. Si a partir de esta imagen desentrañamos cómo Hildegard entiende las particularidades de los diversos órdenes angélicos, notamos, en primer lugar, que los ángeles conforman el círculo exterior, seres con un rostro similar al del hombre, formas cercanas a los hombres, porque ellos son los mensajeros, de ahí que en las líneas 1-2 velen «por los pueblos cuya forma resplandece en vuestro rostro». Las alas de los ángeles simbolizan su anhelo de cumplir la voluntad del creador y conducir el destino de su cosmos. Los arcángeles que aquí «sostienen las almas de los justos» constituyen la segunda hilera. Son descritos como llevando *«alas en su pecho y rostros igual que los humanos, en los que resplandecía la imagen del Hijo del Hombre como un espejo»* (*Sc* I.6.3). Éstos son también mensajeros, preocupándose del secreto de la Encarnación, de Dios hecho hombre. En tercer lugar están las virtudes, «que ascienden en el corazón de los creyentes y con ardiente amor edifican en ellos una excelsa torre: sus obras» (*Sc* I.6.4). Las virtudes se ocupan de ayudar en la decisión que deben tomar los hombres en su corazón, pues en éste «se desencadena una lucha entre la lealtad y la abjuración» (*ibid.*). Así, alientan a los hombres a atreverse a tomar la decisión y a dar la lucha necesaria. El cuarto coro está constituido por las potestades, calificadas como espíritus tan luminosos que «*no pudiste mirarlos*» (*Sc* I.6.5). Aquí el hombre se da cuenta de la distancia que existe entre su propia limitación y la «*serenidad y belleza de la potestad de Dios*» (*ibid.*). Los seres angélicos del quinto orden son llamados principados. La *fortitudo iustitiae* —la fortaleza de la justicia— necesita un apoyo a través de los órdenes angélicos, pues en el mundo debe darse

un elemento que ordene y un mando que estructure. Y así como los principados se orientan hacia Dios, así debieran también los gobernantes terrestres mantener «encendida sobre ellos la gracia de Espíritu Santo» (*Sc* I.6.6). La siguiente hilera está compuesta por las «dominaciones», que tienen «*rostros parecidos a los humanos y pies como los de los hombres, con yelmos en sus cabezas y revestidos de túnicas marmóreas*» (*Sc* I.6.7). Ellas recuerdan que la razón humana, que fue manchada y entregada a la putrefacción por los hombres, fue levantada y salvada por Dios. Con la Encarnación del Redentor, la razón es nuevamente poderosa y puede defenderse. Los seres del séptimo anillo ya no guardan ningún parecido con los hombres, pues los tronos brillan como la aurora. En el octavo círculo de ángeles se encuentran los querubines, que «*estaban llenos de ojos y alas todo alrededor: en cada ojo había un espejo en el que aparecía un rostro humano, y elevaban las alas a las alturas celestes*» (*Sc* I.6.9). Ellos representan la ciencia divina y su sabiduría; alzando la vista captan el misterio divino en sí mismos y a su vez reflejan a Dios. Son por completo el conocimiento que acoge y la comprensión en la sagrada voluntad de Dios. Finalmente, los serafines, que están cerca del centro interior, brillan como fuego. En ardiente amor se inflaman por Dios y se sumergen en la devoción contemplativa. Su tarea es sólo el amor, el afecto ferviente. Estos seres son alegría y felicidad. Los dos últimos órdenes, por hallarse más cercanos al secreto divino, son llamados en este poema el «sello de los secretos de Dios».

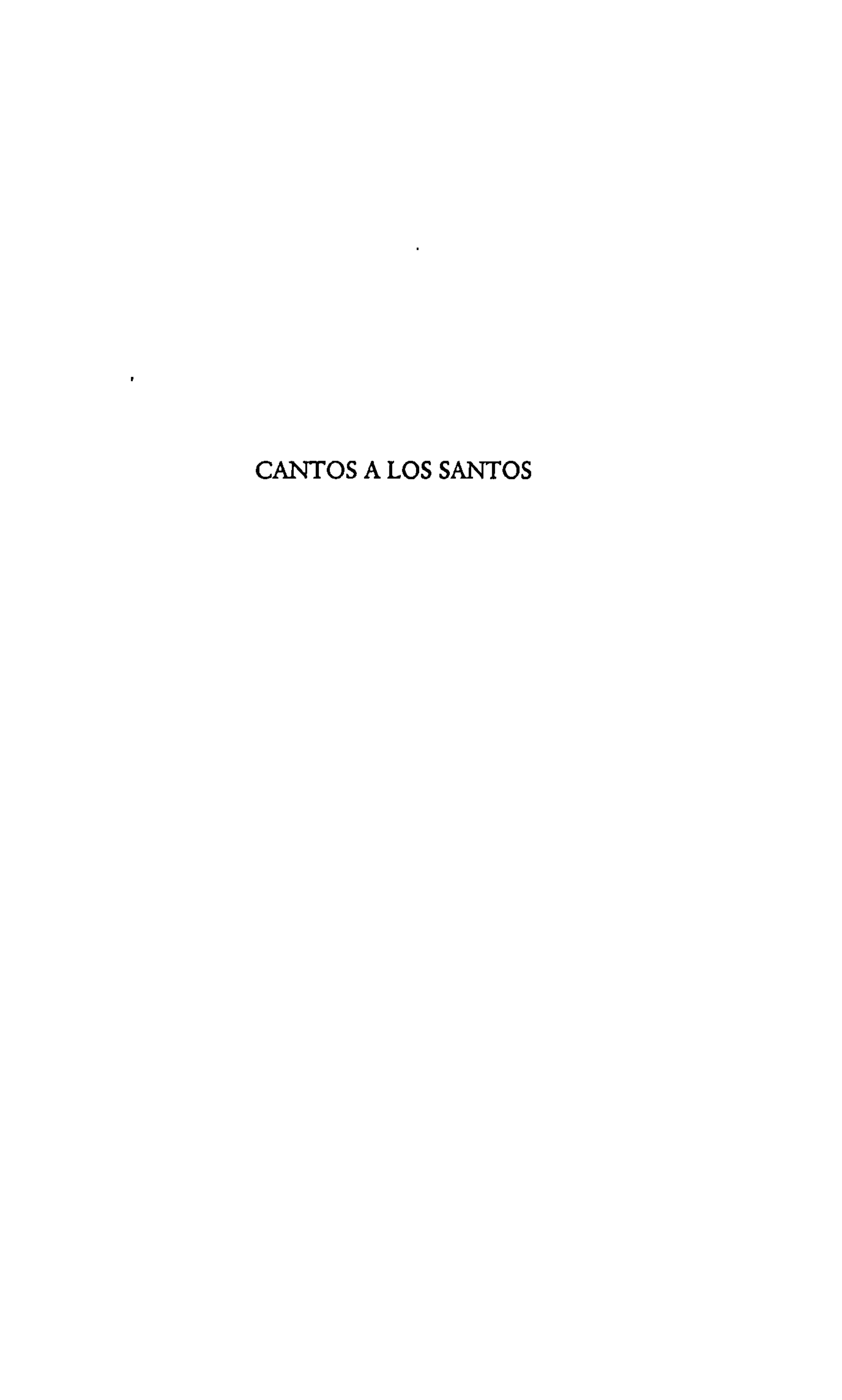
Betz indica además que esta imagen de Hildegard puede ser vista ciertamente como una danza, un acontecimiento musical de alabanza a Dios y de iluminación de los hombres. Es importante destacar en este punto que el canto de los ángeles se vincula estrechamente con la música de la Iglesia —en la Iglesia occidental— y con la liturgia divina —en la Iglesia ortodoxa—. Los coros angélicos unen sus voces en alabanza del Resucitado desde la comunidad terrestre. De este modo, no sólo las liturgias celeste y terrestre, eterna y temporal, sino también la música y la danza no son más que una[4]. En ciertos casos, las palabras reveladas de coros angélicos —como Aleluya, Gloria— son recuperadas en la liturgia medieval (cf. Dinzelbacher 1993: 555). Hildegard evoca así estos coros angélicos:

> *Todas estas milicias celebran, como oyes, con toda clase de músicas y prodigiosas voces, las maravillas que el Señor obra en las almas*

4. Esta concepción se encuentra en el siglo IV en Gregorio de Nacianzo y Juan Crisóstomo (344-409), y en el siglo VI en Gregorio Magno.

> *bienaventuradas, por lo que Le glorifican con magnificencia:* porque los espíritus bienaventurados, henchidos de júbilo y con extraordinarios sones, celebran en los cielos el poderío del Señor que ha hecho maravillas en Sus santos, por las que éstos, a su vez, ensalzan gloriosamente a Dios, buscándolo en las honduras de la santidad y exultando la alegría de la salvación (*Sc* I.6.11).

Pero en este responsorio son los coros angélicos quienes reciben alabanzas, pues contemplan «en la fuente el pequeño lugar del antiguo corazón»; es decir, contemplan el secreto divino indecible y no representable, que escapa al conocimiento de los hombres. Esta cercanía con el secreto divino se hace patente a medida que ascendemos en la jerarquía angélica, pues al avanzar en los órdenes se descubre que van perdiendo progresivamente sus rasgos humanos. Por ello son capaces de ver «la fuerza interior del Padre» que «respira desde su corazón». La enigmática expresión «como un rostro» de la línea 15 puede referirse a que en el secreto eterno del Padre se halla inscrita la Encarnación, en la que el Dios trinitario hace suya la faz humana.



CANTOS A LOS SANTOS

23. *O SPECTABILES VIRI*
DE PROPHETIS ET PATRIARCHIS

O spectabiles viri,
qui pertransistis occulta
aspicientes per oculos spiritus
et annuntiantes in lucida umbra
acutam et viventem lucem
in virga germinantem,
que sola floruit
de introitu radicantis luminis.

Vos antiqui sancti,
predixistis salvationem
exulum animarum, que inmerse fuerant morti.
Qui circuistis ut rote
mirabiliter loquentes mistica montis,
qui celum tangit
pertransiens ungendo multas aquas,
cum etiam inter vos
surrexit lucida lucerna,
que ipsum montem precurrens
ostendit.

23. *¡VARONES NOTABLES!*
DE LOS PROFETAS Y LOS PATRIARCAS

¡Varones notables!,
que penetráis los lugares ocultos,
mirando a través de los ojos del Espíritu
y anunciando, en una luminosa sombra,
la luz aguda y viviente
que germina en el vástago
que floreció solo
por la entrada de la luz que echa raíces.

Vosotros, antiguos santos,
predijisteis la salvación
de las almas proscritas, que habían sido sumergidas en la muerte.

Vosotros girasteis como ruedas
hablando admirablemente de los secretos de la montaña,
que toca el cielo
y que penetra ungiendo muchas aguas,
cuando incluso entre vosotros
surgió una brillante lámpara,
que precediendo a la montaña
la muestra.

COMENTARIO

Ésta es una antífona votiva para los patriarcas y profetas. Los patriarcas son los padres por excelencia del pueblo elegido, no en razón de su paternidad física, sino a causa de las promesas que, por encima de la raza, alcanzarán finalmente a los que imiten su fe. Su paternidad «según la carne» (Rm 4,1) no era sino la condición provisional de una paternidad espiritual y universal, fundada en la permanencia y en la coherencia del plan de salvación de un Dios constantemente en acción, desde la elección de Abrahán hasta la glorificación de Jesús (Ex 3,5; Hch 3,13) (cf. Léon-Dufour *et al.* 1993: 624).

Los profetas del Antiguo Testamento[1] están dotados de una visión especial atribuida a Yahvé en la tradición bíblica. Esto se denota por la palabra latina *spectabilis*, que evoca precisamente esta condición de los profetas, pues posee el sentido de videncia, además de indicar un cierto rango. Desde el punto de vista del contenido, el mensaje del profetismo se caracteriza por las exigencias éticas que le confieren su carácter específico a un compromiso responsable dentro de la historia, en referencia al acontecimiento escatológico. A este tipo de proclamación corresponden las figuras de los profetas de la salvación y los profetas de la desgracia, como también los géneros literarios de oráculos, de reproches, de amenazas, de exhortación y de salvación (cf. Dinzelbacher 1993: 648). La tradición profética posee una fuente de unidad especial: los profetas están animados por el mismo Espíritu de Dios, es la palabra de Dios la que ellos profieren. El carisma pro-

1. La primera generación de profetas comprende a Samuel, Natán, Elías y Eliseo. Entre los siguientes se distinguen generalmente los cuatro grandes profetas: Isaías, Jeremías, Ezequiel y Daniel, y los doce pequeños profetas: Oseas, Joel, Amós, Abdías, Jonás, Miqueas, Nahum, Habacuc, Sofonías, Ageo, Zacarías, Malaquías (cf. Rager 1994: 592). En el Antiguo Testamento también se encuentran profetisas femeninas como Myriam, Débora, Hulda, Noayda (cf. Dinzelbacher 1993: 648).

fético es un carisma de la revelación (Am 3,7; Jr 23,18; 2 R 6,12) que da a conocer al hombre lo que no podría descubrir por sí mismo. Su objeto es a la vez múltiple y único: es el designio de salvación que se cumplirá y se unificará en Jesucristo (cf. Hb 1,1 s.) (cf. Léon-Dufour *et al.* 1993: 723).

En este poema, tanto los patriarcas como los profetas han penetrado los misterios divinos mediante la comunicación con el Espíritu Santo, lo que nos recuerda que ellos son también quienes reciben el conocimiento de los ángeles, como en el caso de Daniel, Zacarías y quienes los suceden según la concepción jerárquica medieval[2]. Esta visión anticipada de los misterios divinos se describe en una visión de Hildegard:

> *De la arista que miraba a Oriente brotaban ramas, desde su raíz hasta su cima: junto a la raíz vi, sentado sobre la primera rama, a Abraham; sobre la segunda, a Moisés; sobre la tercera, a Josué y luego a los restantes patriarcas y profetas, sentados cada uno en su rama, en sentido ascendente ordenados según se sucedieron en el tiempo; todos ellos se volvían hacia la arista, de esa misma columna, que miraba al Septentrión, admirándose de las cosas venideras que, en su espíritu, allí veían* (*Sc* III.4).

Al explicar por qué se volvían hacia la arista, admirándose de las cosas venideras, dice:

> [...] porque, avisadas sus almas por el Espíritu Santo, todos ellos se volvieron y contemplaron la enseñanza evangélica de la fortaleza del Hijo de Dios, que derrotaría al demonio; anunciaron Su Encarnación y se admiraron de que saldría del corazón del Padre y del útero de la Virgen, y, entre grandes prodigios, se revelaría en Sus obras y en las de Sus seguidores [...] (*Sc* III.4.8).

Asimismo, al describir cómo los patriarcas y profetas hicieron retroceder las tinieblas, indica:

> *Entonces aparecieron en estas tinieblas tres inmensas estrellas, en su fulgor entrelazadas; y, enseguida, otras muchas, grandes y pequeñas, centelleando con vívido resplandor*: éstas son las grandes luminarias, símbolos de la Trinidad Suprema: Abraham, Isaac y Jacob, abrazados entre sí tanto por sus fieles obras como por el vínculo de la carne, ahuyentando con sus señales las tinieblas del mundo; y les siguen muchos profetas, mayores y menores, radiantes en sus numerosas y admirables maravillas (*Sc* II.1.9).

2. Para tal concepción, véase poema 21, *O gloriosissimi*.

En el Antiguo Testamento los secretos de Dios se refieren al designio de la salvación que Él realiza en la historia humana, y que es objeto de revelación. De este modo, el destino histórico de Israel responde a un plan divino revelado de antemano por la palabra profética, y es éste el que asegura la venida de la salvación al final de los tiempos. Así, el libro de Daniel, que puede ser considerado un apocalipsis en el sentido de una revelación de los secretos divinos, establece que Dios puede revelar sus secretos en canciones, en visiones o por intermedio de los ángeles (cf. Dn 2; 4; 5; 7; 8; 10-12). El libro de la Sabiduría, por su parte, tal como el libro de Daniel, aplica el término «misterio» a las realidades trascendentes que son el objeto de la revelación; los misterios, entonces, son de orden soteriológico o teológico. En los evangelios sinópticos Jesús distingue en su auditorio a quienes pueden comprender el misterio de aquellos que, por su dureza de corazón, no pueden comprenderlo. Para estos *últimos*, la venida del Reino es un enigma, y no son capaces de descubrir la clave para comprender las parábolas que enseña Jesús. Pero a los discípulos les es dado el misterio y les son explicadas las parábolas. El misterio en cuestión es la venida del Reino, conforme al designio de Dios atestiguado por las antiguas profecías. La obra de Cristo consiste en instaurar el Reino aquí abajo y revelar en plenitud los secretos divinos que le conciernen y que estaban ocultos «desde la fundación del mundo» (Mt 13,35). La proclamación del misterio ya no es esotérica (cf. Mc 1,15; 4,15), y entrar en el misterio no es una cuestión de inteligencia humana, sino un don divino. En las epístolas escritas durante su cautiverio, la intención de Pablo se concentra en el aspecto presente del «misterio de Dios» (Col 2,2): el «misterio de Cristo» (Col 4,3; Ef 3,4) realiza la salvación mediante su Iglesia. Este misterio estaba oculto en Dios desde el comienzo de los siglos (Col 1,26; Ef 3,9; cf. 3,5), pero Dios lo manifiesta, lo da a conocer (Ef 1,9), lo da a la luz, lo revela a los apóstoles y a los profetas y también a Pablo mismo (3,4 ss.). En el Apocalipsis el misterio aparece dos veces en el sentido en que lo emplea Pablo, como el misterio de iniquidad, que hace referencia al nacimiento del Anticristo (17,5) y como la consumación del «misterio de Dios, según lo había anunciado como buena nueva *a sus siervos los profetas*» (10,7). Es a esta consumación a la que la Iglesia aspira, y por ello vive en el misterio, pero insertada en el corazón del mundo presente, acorralada entre los poderes divinos y los diabólicos. Pero el misterio de Dios subsistirá sólo en un universo renovado (21; cf. 1 Co 15,20-28). Tal es el término de la revelación cristiana (cf. Léon-Dufour *et al.* 1993: 551 ss.).

Hildegard, por su parte, escribe sobre el misterio de Dios en sus dos vertientes: la Encarnación y el misterio escatológico. Así, al describir la gracia de Dios y sus vestiduras señala:

> *En torno al cuello llevaba una estola episcopal maravillosamente adornada con oro y piedras preciosas [...] Por doquier la rodeaba un esplendor tan diáfano que no pudiste mirarla sino por delante, desde su cabeza hacia abajo, hasta sus pies*: el sereno candor de la misericordia del Omnipotente abraza a Su gracia que yacía invisible, oculta en el misterio de la Divinidad, en los tiempos anteriores a la Humanidad del Salvador, y se ha revelado a plena luz, manifiestas sus obras sólo en tanto sean inteligibles a los hombres, desde la Encarnación del Salvador hasta que llegue el último de Sus miembros en la plenitud de los siglos (*Sc* III.8.25).

Y es a este doble aspecto del misterio al que se refiere en este poema. Newman (1998: 284-285), por su parte, indica que aquí los profetas no son vistos en un contexto exclusivamente judaico, sino como testigos de la Encarnación. Ellos y los patriarcas conforman el árbol de Jesé[3] —tal como son descritos en la visión de *Scivias* I.4 citada anteriormente—, anunciando a Jesús «la luz aguda y viviente» que nace de María, que como retoño de este árbol «floreció solo», a causa de Dios Padre —«la luz que echa raíces»—. Así, se cumplen en Jesús tanto las profecías como el plan de salvación que Dios diseñó al elegir a los padres de la raza espiritual. Es este plan de salvación, el aspecto escatológico del misterio, el que descubrimos en la estrofa siguiente: «Vosotros, antiguos santos, predijisteis la salvación de las almas proscritas, que habían sido sumergidas en la muerte».

Con respecto a las ruedas mencionadas en la línea 14, se debe señalar que —siguiendo a Chevalier (1988: 895-899)— el símbolo de la rueda se refiere al mundo del devenir y de la creación continua, por ello simboliza los ciclos, las repeticiones, las renovaciones. En los Textos sagrados, la rueda simboliza el desarrollo de la revelación divina. Si se considera el versículo 12 del texto de Ezequiel, puede señalarse también otra significación de la rueda: la imagen apareada de ruedas con constelaciones de ojos es una alegoría, como la de las estrellas-ojos, que tiende a expresar la omnisciencia y omnipresencia de la divinidad celestial, concretamente significa que nada escapa a la mirada de Dios. Pero en este poema, las ruedas evocarían otro de los textos de Ezequiel (1,15-21), en el que aparecen las ruedas relaciona-

3. Para el árbol de Jesé, véase comentario al poema 19, *O tu suavissima virga*.

das con los cuatro Vivientes, una fuente frecuente en Hildegard[4]. Este texto se refiere a la movilidad espiritual de Yahvé y también a la omnisciencia divina. Aquí, los versos «Vosotros girasteis como ruedas hablando admirablemente de los secretos de la montaña» manifiestan la presencia divina en los profetas y patriarcas, quienes al girar «esparcen» los secretos de Dios.

La brillante lámpara que precede a la montaña —Cristo— es Juan el Bautista, pues «él era la lámpara que arde y alumbra» (Jn 5,35). El apelativo del Bautista como lámpara es frecuente en Hildegard, tal como atestigua su obra visionaria cuando se habla de quienes siguen a Cristo mediante la virginidad:

> A semejanza de los coros de ángeles Me adoran y llevan en sus cuerpos la Pasión, la muerte y la sepultura de Mi Unigénito, no porque mueran por la espada o por otros terrores por los que perecen los hombres, sino porque imitan a Mi Hijo, rechazando la voluntad de su propia carne cuando se despojan de todo lo secular y de los esplendores en que el mundo se recrea, tal como está escrito acerca de Juan, lámpara del mundo, en el Evangelio (*Sc* II.5.15).

En una imagen similar se muestra a Juan:

> *Y luego, una extraordinaria estrella que con prodigiosa claridad relumbraba, dirigiendo su esplendor hacia la llama*: éste es el mayor profeta, Juan el Bautista, que, con sus fieles y fulgurantes obras, desbordante de maravillas arde y alumbra; por ellas anunció la Palabra Verdadera, el Hijo de Dios verdadero, porque no cedió a la iniquidad, sino que la combatió con fuerza y gallardía en sus obras de justicia (*Sc* II.1.10).

Cristo, identificado aquí con la montaña —símbolo de la proximidad de Dios—, es el secreto que anunciaron los profetas.

24. *O VOS FELICES RADICES*
DE PATRIARCHIS ET PROPHETIS

O vos felices radices,
cum quibus opus miraculorum
et non opus criminum
per torrens iter
perspicue umbre plantatum est,

4. Véanse poemas 41, O *nobilissima viriditas*; 60, O *Euchari columba*, y 79, O *verbum patris*.

et o tu ruminans ignea vox
precurrens limantem lapidem
subvertentem abyssum:

Gaudete in capite vestro.

Gaudete in illo,
quem non viderunt
in terris multi,
qui ipsum ardenter
vocaverunt:

Gaudete in capite vestro.

24. ¡VOSOTRAS, AFORTUNADAS RAÍCES! DE LOS PATRIARCAS Y LOS PROFETAS

¡Vosotras, afortunadas raíces!
con quienes ha sido plantada
la obra de los milagros,
y no la obra de los crímenes,
por un camino abrasador de sombra transparente,
¡y tú, rumiante y ardiente voz!
que precedes a la piedra que lima
y que destruye al abismo:

¡Alegraos en vuestra Cabeza!

Alegraos en Aquel
a quien muchos,
que a Él ardientemente llamaron,
en la tierra
no vieron:

¡Alegraos en vuestra Cabeza!

COMENTARIO

En este responsorio para los patriarcas y profetas se alude a la imagen del árbol de Jesé —ya mencionada en el comentario al poema anterior y evocada en el poema 19, *O tu suavissima virga*— cuyas raíces son los patriarcas y cuyo fruto es Cristo. Esta figura aparece también en el drama litúrgico *Ordo virtutum*, donde hablan patriarcas y

profetas: «Nosotros somos las raíces y vosotras [virtudes] las ramas, fruto del ojo viviente, y nosotros sombra en Aquél fuimos».

Y son ellos quienes obrando milagros preparan el camino hacia Cristo, al plantar «la obra de los milagros», eligiendo esta senda en vez del mal camino (Sal 1,6; Pr 12,28) —que es el que siguen los insensatos (Pr 12,15), los pecadores (Sal 1,1; Si 21,19) y los malvados (Sal 1,6; Pr 4,14-19; Jr 12,1)— que lleva a la perdición y a la muerte. El camino escogido por los profetas a menudo es tortuoso, dado que el mensaje del que son portavoces muchas veces molesta o es ignorado por la comunidad en la que residen, por lo que Jesús puede increpar a su pueblo diciendo: «Jerusalén, Jerusalén, la que mata a los profetas y apedrea a los que le son enviados» (Mt 23,37); de ahí que Hildegard escoja el adjetivo «abrasador» para este camino. Pero este camino es también «de sombra transparente». Para comprender esta última aseveración, se debe precisar que teológicamente la sombra simboliza una doble experiencia, según afirme la ausencia o suponga la presencia de la luz. Dios es luz y fuego brillante, pero también sombra refrescante, y Él ha decidido habitar la nube oscura. En este último sentido, la sombra posee una presencia protectora, dado que a través de la protección que ella asegura, el hombre descubre una presencia que, en este caso, es la divina; así Salomón puede señalar que «Yahvé ha decidido habitar la nube oscura» (1 R 8,12). A la idea de protección se asocia la de la presencia íntima de Dios; de esta idea se desprende que Jerusalén, como la esposa del Cantar de los Cantares (2,3), pueda sentarse a la sombra de su amado; así como también la de la concepción de Jesús cuando María es cubierta por la sombra del Altísimo (Lc 1,35), y al experimentar Cristo su transfiguración se «formó una nube y los[5] cubrió con su sombra» (Lc 9,34). Aún más revelador resulta el Salmo 17,8-9, donde se le pide a Dios «guárdame como a la niña de tus ojos / protégeme a la sombra de tus alas / de esos malvados que me acosan / enemigos que me cercan con saña» (cf. Léon-Dufour *et al.* 1993: 868-869). De este modo, se puede entender la imagen de «sombra transparente», donde se adivina la presencia que guía a los profetas mismos. Siguiendo a Biedermann (1996: 439), se debe destacar que los primeros cristianos vieron en los hechos descritos por el Antiguo Testamento anticipaciones simbólicas y anuncios de los acontecimientos que tienen lugar en los Evangelios, de forma que la antigua fase de la historia de la salvación habría «proyectado su sombra» sobre esta nueva fase. Esta manera simbólico-alegó-

5. Se encontraban allí también Pedro, Juan y Santiago.

rica de contemplar el Antiguo Testamento se amplía en la tipología de los manuscritos medievales iluminados, tales como la «Biblia moralizada», encontrando en casi todas las escenas una correspondencia neotestamentaria que revela su significado en el sentido cristiano.

Entre los profetas, Juan el Bautista —la rumiante y ardiente voz— es el mensajero que antecede a Cristo, la «voz que clama en el desierto: preparad el camino del Señor, enderezad sus sendas» (Mc 1,3; cf. Lc 3,4), tal como vaticinara el profeta Isaías. El uso del adjetivo *ruminans* se debería a que, en la exégesis medieval, rumiar significaba meditar profundamente en la palabra de Dios (cf. Newman 1998: 285).

La imagen de Cristo como piedra no es ajena a la teología cristiana, puesto que Él se convierte en la piedra angular del templo santo, que se edifica en Él (Mt 21,42; Hch 4,11; 1 P 2,4-7; Ef 2,20 ss.). Esta piedra se referiría en última instancia a una visión de Isaías (28,16-17) donde Yahvé señala: «he aquí que yo pongo por fundamento en Sión una piedra elegida, angular, preciosa y fundamental: quien tuviese fe en ella no vacilará». Esta piedra inquebrantable sobre la que apoyan su fe los creyentes se encuentra también en otros textos bíblicos (Rm 9,33; 1 Co 3,11; 1 P 2,6), donde los cristianos son piedras vivientes (1 P 2,5) que se integran en la construcción de la casa de Dios (Ef 2,21)[6] (cf. Léon-Dufour *et al.* 1993: 696). Ahora bien, tal como señala Newman, la visión de Cristo como «piedra que lima» resulta un tanto excéntrica. Entendemos que aquí la imagen que se quiere dar es la de Cristo como quien «pule» a la humanidad, haciendo a los hombres aptos para integrarse a esta construcción de la casa de Dios, de la que habían sido expulsados. Ahora, esta «piedra que lima» se convierte en «destructora del abismo», dado que Cristo al revelar el amor y la santidad de Dios obliga a los hombres a escoger la luz o las tinieblas, convirtiéndose entonces en un obstáculo para los orgullosos incrédulos (Is 8,14; Rm 9,33; 1 P 2,8), una roca de escándalo. Esta visión de la piedra rechazada —por los constructores— que se transforma en piedra angular es prolongada en Lucas 20,17, donde se advierte en el versículo siguiente que «todo el que caiga sobre esta piedra se destrozará, y aquel sobre quien ella caiga quedará aplastado».

En el responsorio hemos preferido traducir el sustantivo latino *caput* por «Cabeza», dado que denominar a Cristo como «Cabeza» presenta mayor asidero bíblico; a diferencia de Newman, quien

6. Una elaboración de este tema se presenta en el *Pastor* de Hermas; al respecto véase comentario al poema 59, *O presul vere civitate.*

recoge en la denominación «Capitán» el sentido de comandante o gobernador que también posee esta palabra. Así, a Cristo «se le constituyó cabeza suprema de la Iglesia, que es su cuerpo» (Ef 1,22), se llama a crecer «en todo hasta aquel que es la cabeza, Cristo, de quien todo el cuerpo recibe trabazón y cohesión por acción de los ligamentos [...] para el crecimiento y la edificación en el Amor» (4,15) y Pablo indica además: «vosotros alcanzáis la plenitud en él, que es la cabeza de todo principado y de toda potestad» (Col 2,10; cf. Ef; 5,23; Col 1,18; 2,19).

Esta imagen de Cristo como piedra y cabeza aparece también en la obra visionaria de Hildegard. Así, señala que en el acto de Jacob (Gn 28,18-19) se prefigura la dedicación de la Iglesia:

> Y tomó la piedra que, como símbolo de altar, había puesto bajo la parte superior de su cabeza, que es Cristo, para que en nombre de Aquel que es la piedra verdadera fuese santificada y llamada santa, porque toda consagración de un altar está bajo la potestad de Dios Omnipotente, Cabeza de todos los fieles; y la erigió como estela del Libro de la Vida, como efigie del sublime Aroma de la Jerusalén celestial: pues igual que Cristo es la Cabeza de sus miembros en la Jerusalén eterna, todo altar consagrado es la parte más excelsa de Su templo, rociado con el óleo, señal del crisma: la efusión de la gracia de Dios Omnipotente en el santo bautismo (*Sc* III.5.21).

Por ello:

> Según este ejemplo y su significado, cuando se edifique un templo en Mi nombre, deberá erigirse una piedra, señalando con ella el Santuario, porque Yo soy la firme roca, fundamento de toda la justicia y la ley de los cristianos. Y allí donde hubiera un lugar santificado en que vaya a inmolarse el cuerpo de Mi Hijo, quiero, pues soy la fortaleza veraz, que haya una piedra ungida con Mi nombre, incluso si algo impidiera levantar allí un templo, porque Mi siervo Jacob erigió, en su prefiguración, una piedra en Mi nombre, como se ha dicho, ya que Mi Hijo se encarnaría de su estirpe (*Sc* III.5.22).

En las líneas 10-14 se alude nuevamente al tópico según el cual los hechos del Nuevo Testamento están prefigurados en el Antiguo, particularmente en las palabras de los profetas, quienes «ardientemente llamaron» a Cristo, pero no tuvieron ocasión de ver sus profecías cumplidas.

Para finalizar, debemos resaltar que en este poema encontramos nuevamente uno de los léxicos particulares de Hildegard —que nos la

descubren en cuanto autora—, a saber, el de «jardinera» que convierte la figura común del árbol de Jesé en un árbol propio, que es capaz de «plantar» la «obra de los milagros».

25. *O COHORS MILICIE*
DE APOSTOLIS

O cohors milicie floris virge
non spinate,
tu sonus orbis terre
circuiens regiones
insanorum sensuum
epulantium cum porcis,
quos expugnasti
per infusum adiutorem
ponentem radices
in tabernacula
pleni operis verbi patris.

Tu etiam nobilis es gens salvatoris
intrans viam
regenerationis aque
per agnum,
qui te misit in gladio
inter sevissimos canes.

Qui suam gloriam destruxerunt
in operibus digitorum suorum
statuentes non manufactum
in subiectionem manuum suarum,
in qua non invenerunt eum.

25. ¡COHORTE DE SOLDADOS!
DE LOS APÓSTOLES

¡Cohorte de soldados, flor de la rama
sin espinas!
Tú [eres] la voz del orbe de la tierra,
que envuelve las regiones
de los insanos sentidos

que asisten a un banquete con los puercos,
a los que venciste
a través del Espíritu auxiliador,
que fija sus raíces
en los tabernáculos
de toda la obra de la palabra del Padre.

Tú eres también la estirpe noble del Salvador
que entra al camino
de la regeneración por el agua
a través del Cordero,
que te envió con la espada
contra los más salvajes perros.

Éstos destruyeron su gloria
con las obras de sus manos
colocando lo no hecho por mano alguna
bajo sujeción de sus manos
en la que no lo encontraron.

COMENTARIO

En esta antífona sálmica para los apóstoles se debe considerar que mediante el uso de la palabra «apóstol» no sólo se denomina a los doce discípulos de Cristo[7] y a Pablo, conocido como el apóstol de las naciones por excelencia. Si se examina el verbo griego *apostellô* —cuyo significado es enviar— del cual deriva el sustantivo apóstol, se puede entender a los apóstoles como representantes de aquel que los envía, tal como dice Jesús al mencionar que «el servidor no es más grande que su maestro, ni el *apostolos* más grande que aquel que lo ha enviado» (Jn 13,16). De este modo, otros además de los doce ejercen la función propiamente apostólica, y es en este sentido en el que se entiende el apostolado de la Iglesia, dado que los mismos doce han comunicado a otros su misión. Esta extensión de la misión apostólica parece estar dada por Jesús mismo, quien habría designado, además de los doce, setenta y dos discípulos y los habría enviado precediéndolo (Lc 10,1); estos otros tendrían tanto la misión como el carácter

7. A quienes escogió Jesús para enseñarles el rito bautismal (Jn 4,2), la predicación y el combate contra los demonios y las enfermedades (Mc 6,7-13), y que tras la resurrección de Cristo recibieron la orden de enseñar y bautizar a todas las naciones (Mt 28,19).

oficial de aquéllos, pues Cristo señala: «quien los escucha me escucha, quien los rechaza me rechaza y el que me rechaza, rechaza a Aquel que me ha enviado» (Lc 10,16; Mt 10,40). En un sentido aún más amplio, todo discípulo de Cristo debe participar del apostolado de la Iglesia a imitación de los primeros apóstoles (cf. Léon-Dufour *et al.* 1993: 97-98).

En este poema se usan palabras propias de la milicia como *cohors* —la décima parte de una legión (cuyo uso en sentido militar se atestigua en *Scivias* III.7.11, donde Hildegard señala que «[...] cuando nació la fe católica al manifestarse la Santa Trinidad, la aciaga discordia había dispersado a los hombres venidos de las cohortes del ejército de la muerte, que escrutaban pérfidamente lo que los mortales no pueden saber»)— y *gladio* (espada). Esto nos permite concebir a estos enviados de Dios como un ejército, una imagen de combatientes por la fe convertidos en flor[8] de Cristo, que aparece velado como la «rama del árbol sin espinas», expresión con la que Hildegard alude nuevamente al árbol de Jesé[9]. Esta concepción evoca una noción de la guerra propia del cristianismo, cuyo referente último es la guerra entre Dios y Satán, que hace peligrar la salvación. La paz, que es la finalidad del deseo de Dios, debe ser adquirida al precio del combate. Este combate escatológico se libra en el Nuevo Testamento en tres ámbitos: la vida terrestre de Jesús, la historia de su Iglesia y la consumación final. En Jesús se revela la naturaleza profunda del combate escatológico: no es un combate temporal por un reino de este mundo (Lc 22,50 ss.; Jn 18,36), sino un combate espiritual contra Satán, contra el mundo y contra el mal; combate cuya victoria Cristo asegura en la cruz al resucitar. Esta guerra se prolonga en la vida de su Iglesia, pues el ofrecimiento de Cristo de la paz con Dios y entre ellos (Lc 2,14; Jn 14,27; 16,33) no es de este mundo, por lo que quienes creen en el Salvador serán siempre el blanco del odio del mundo; así, en el plano temporal, Jesús no ha traído la paz, sino la *espada* (Mt 10,34), por lo que individualmente cada cristiano deberá librar un combate no contra adversarios de carne y hueso, sino contra Satanás y sus aliados (Ef 6,19 ss.; 1 P 5,8) y, colectivamente, la Iglesia deberá librarse de los poderes de este mundo que son los aliados de Satanás (Ap 12,17-13,10; 17). Las armas a utilizar en este combate no son temporales, sino las virtudes cristianas, armas de la luz que llevan los soldados de

8. Símbolo universal de la vida joven, específicamente en la Biblia hace referencia al agrado de Dios (cf. Biedermann 1996: 196).
9. Véanse poemas 19, *O tu suavissima virga*, y 24, *O vos felices radices*.

Cristo (1 T 5,8; Ef 6,11-17); es la fe en Cristo la que vence al Mal y al mundo (1 Jn 2,14; 4,4; 5,4 ss.). El combate final es el que se presenta en el Apocalipsis (cf. Léon-Dufour *et al.* 1993: 369-373).

Esta imagen de la Iglesia combatiente —mediante sus apóstoles— se descubre en la obra de la profetisa:

> [...] porque esta Trinidad fue diáfanamente anunciada por doquier en el mundo entero merced a las exuberantes virtudes y a los quebrantos de los apóstoles que nunca se agostaron en yertos eriales. ¿Cómo? Sabido es cómo, por su fe en la verdad, voraces lobos les desgarraban con discordias y tribulaciones que les hicieron aguerridos: se avezaron a las inclemencias de la batalla y, al combatir, conquistaron la Iglesia, la afianzaron con poderosas virtudes para edificación de la fe y la engalanaron con muchos fulgores (*Sc* II.4.3).

Y esta misma imagen es la que resuena en este poema. Los apóstoles reunidos en formación militar son la voz del mundo entero (cf. Sal 19) y, alentados por el Espíritu Santo tal como los profetas, vencen a los «insanos sentidos» provenientes del mundo. La imagen de tales sentidos asistiendo a «un banquete con los puercos» alude a la parábola del hijo pródigo, que hambriento deseaba la comida de los puercos que apacentaba (Lc 15,15-16). Hildegard, al narrar en su obra visionaria el lamento del alma que a Sión regresa por el camino del error, emplea una figura similar:

> Pero, ay, cuando mi tabernáculo comprendió que, con sus propios ojos, podía mirar todos los caminos, se orientó hacia el Aquilón. Ay, ay de mí. Allí fui capturada y despojada de mis ojos, y del gozo de la ciencia, y mi túnica toda desgarrada [...] Quienes me habían capturado me golpearon con sus puños y hube de comer con los cerdos (*ibid.*).

Newman (1998: 286) indica además que esta imagen se referiría a la condición del pecador antes de recibir la palabra apostólica. Nuestros apóstoles vencen a «los insanos sentidos» y se desprenden de su condición de pecadores mediante la ayuda del Espíritu. Por último, encontramos también el árbol creciendo desde los tabernáculos, en lo que Newman descubre un signo de que el mundo crece en conversos. Debe notarse que el tabernáculo es una metáfora común para el cuerpo en la obra hildegardiana (cf. *Sc* I.4).

En la segunda estrofa se canta la misión de los apóstoles similar a la de Cristo —mensajeros de la palabra divina— y se los incluye en la estirpe espiritual de Jesús, a la que se han incorporado mediante el bautismo.

De acuerdo con Léon-Dufour *et al.* (1993: 191-193) la tradición cristiana entiende la misión redentora de Cristo como el «verdadero Cordero» pascual —que toma sobre sí el pecado del mundo (Jn 1,29; 1,36)— en la catequesis bautismal que subyace a la primera epístola de Pedro. Jesús es el Cordero (1 P 1,19; Ap 5,6) sin mancha (Ex 12,5), es decir, sin pecado (Jn 8,46; I Jn 3,5; Hb 9,14), que compra a los hombres al precio de su sangre (1 P 1,18 ss.; Ap 5,9 ss.), arrancándolos de las tinieblas del paganismo para la luz del reino de Dios (1 P 2,9). Es este Cordero el que en el Apocalipsis celebra sus nupcias con la Jerusalén celeste, que simboliza a la Iglesia (19,7-9; 21,9). Aquí el Cordero se vuelve pastor para conducir a los fieles hacia las fuentes de agua viva de la beatitud celeste (7,17; cf. 14,4).

En las líneas siguientes, se recuerda que en el plano temporal, como ya señalamos, el Salvador no ha traído la paz, sino la espada con la que se debe luchar contra el mundo, sus poderes y contra quienes odian el mensaje del que los apóstoles son portadores. Esta espada que se alza «contra los más salvajes perros»[10] recuerda el evangelio de Lucas (22,36), donde los apóstoles deben vender sus mantos para comprar espadas; y al final de este combate escatológico, una espada sale de la boca de Cristo (Ap 1,16), como símbolo de fuerza invencible y de verdad celestial, que cual rayo desciende desde el cielo. La espada es también insignia de soberanía y de martirio, símbolo que se aplica, entre otros, a Pablo y Santiago el Mayor (Biedermann 1996: 177).

A los perros —enemigos de Jesús— de la línea 17, Hildegard vuelve a referirse en la tercera y última estrofa, donde observamos, al igual que Newman (1998), una condena a los idólatras. Éstos «destruyen su gloria» como los egipcios, con cuyo ejemplo se advierte en el libro de la Sabiduría (15,16-17) que «ningún hombre puede modelar a un Dios semejante a él», pues al ser mortal «produce con sus manos impías un ser muerto, pero él vale más que los objetos que adora, ya que él tiene vida, pero éstos jamás». Encontramos una advertencia similar en el Salmo 135,15-18, donde se dice que los ídolos paganos, al ser obra de la mano del hombre, «tienen boca y no hablan, tienen ojos y no ven, tienen orejas y no oyen; tienen boca y no respiran». Estamos de acuerdo con Newman respecto a que esta condena a la idolatría apunta aún más directamente al discurso de Pablo en el Areópago (Hch 17), donde éste sostiene que Dios «no habita en santuarios hechos por manos de hombres».

10. Ciertos perros infernales acompañan al cazador de almas, Satán, similares a aquellos que rodean la figura del Cristo moribundo en el salmo 22.

26. *O LUCIDISSIMA APOSTOLORUM TURBA*

DE APOSTOLIS

O lucidissima apostolorum turba
surgens in vera agnitione
et aperiens clausuram magisterii diaboli
abluendo captivos
in fonte viventis aque,
tu es clarissima lux
in nigerrimis tenebris
fortissimumque genus columnarum
sponsam agni
sustentas in omnibus ornamentis ipsius.

Per cuius gaudium
ipsa mater et virgo est vexillata.

Agnus enim inmaculatus
est sponsus ipsius sponse
inmaculate.

(Per cuius gaudium
ipsa mater et virgo est vexillata.)

26. ¡LUMINOSÍSIMA TURBA DE APÓSTOLES!

DE LOS APÓSTOLES

¡Luminosísima turba de apóstoles!
que surges en un verdadero reconocimiento
y abres la clausura del magisterio del diablo,
purificando a los cautivos
en la fuente del agua que da vida,
tú eres la más deslumbrante luz
en las más negras tinieblas,
y la más valiente raza de pilares
que a la esposa del Cordero sostienes
en todos sus esplendores.

Por su goce
ella porta el estandarte de madre y virgen.

Pues el Cordero inmaculado
es el Esposo de su inmaculada
Esposa.

(Por su goce
ella porta el estandarte de madre y Virgen.)[11]

COMENTARIO

Este responsorio dedicado a los apóstoles nuevamente nos los revela como una unidad, tal como en la antífona anterior, donde se los denomina «cohorte». Ahora bien, la expresión *turba,* que se refiere aquí a esta unidad, resulta ser un tanto extraña, dado que se usa generalmente para designar a las muchedumbres desordenadas, opuestas de algún modo a la formación militar de los apóstoles antes mencionados.

Como enviados de Cristo, ellos abren «la clausura del magisterio del diablo». Esta imagen evoca la clausura utilizada antes como referencia a la virginidad perpetua de María[12]; pero que se relaciona ahora con Satanás. Que el diablo tenga su propio magisterio —y una clausura, tal como el claustro que mantenían los monjes— nos lleva a preguntarnos si acaso Hildegard tenía una visión cercana a la de los mitos maniqueos[13], dado que se advierte en este poema que la abadesa concede al demonio un conocimiento propio, tal como reconoce uno propio de Dios —del cual los apóstoles son sus enviados—. Dronke (1995: 239) descubre también esto en el comienzo de la obra *Causae et curae* y en la *Physica*, donde la autora trataría de aprehender el cosmos; si bien señala que la visionaria oscilaba entre concepciones cercanas al maniqueísmo, por una parte, y concepciones que deseaban apartarse del maniqueísmo puro, por otra, queriendo establecer que Lucifer no tenía un reino propio.

Por otra parte, podemos descubrir que en este poema los apóstoles rescatan para Dios a los hombres atrapados en la clausura demoníaca, al bautizarlos, dado que aquel «que no renazca de agua y de Espíritu no puede entrar en el reino de Dios» (Jn 3,5). Es el bautismo

11. Este poema está descrito en ambos manuscritos como un responsorio, si bien no está anotado como tal, dado que la *repetenda* (líneas 11-12), que debe cantarse nuevamente después de los versos 13-15, no se ubica donde debiera estar, de ahí que el segundo responsorio se inscriba en un paréntesis en la edición de Bershin y Schipperges (1995; cf. Newman 1998: 286).

12. Cf. el poema 20, O *quam preciosa,* donde se menciona la clausura, y el poema 12, *Nunc aperuit*, donde María mantiene su «puerta cerrada».

13. Se denomina maniqueísmo a la herejía de Manes o Maniqueo, según la cual existen dos principios creadores, uno para el bien y otro para el mal.

de Jesús el que va a constituir el pueblo nuevo, pues el bautismo administrado por la Iglesia permite entrar en el cuerpo de Cristo[14] (Hch 2,38-41; 1 Co 12,13; Ef 5,26); por ello en la Iglesia y en cada uno de los bautizados coinciden paradójicamente el mundo terrestre y el celeste. Para el individuo, el bautismo es una purificación que, de una vez por todas, lava al catecúmeno en nombre del Señor y por el Espíritu (1 Co 6,11), pero esta purificación tiene no sólo un carácter individual, sino también un carácter comunitario y eclesiástico. Mediante este sacramento, el cristiano se convierte en templo del Espíritu, hijo adoptivo del Padre (Ga 4,5 ss.), hermano y heredero junto a Cristo en una unión íntima con Él (Rm 8,2; 8,9; 8,17; Ga 3,28). La inmersión en el agua bautismal y la emersión que sigue simbolizan y realizan la participación en la muerte y resurrección de Cristo. Así, unidos a Cristo en la Iglesia, los bautizados constituyen una familia única donde el alma es el Espíritu del amor (Ga 3,25 - 4,7) (cf. Léon-Dufour *et al.* 1993: 117-120).

Hildegard, por su parte, describe así el bautismo como imitación de Cristo:

> Porque el Cordero Inocente, que sin mancha alguna de pecado entró en la fuente bautismal, borra misericordiosamente en el bautismo, con el gran misterio de Su Encarnación, los funestos crímenes humanos [...] Así también la santidad del segundo nacimiento atestiguará a los que sean bautizados en el manantial de la bendición [...] (*Sc* II.3.34).

Y respecto de este sacramento, explica:

> A los varones de la estirpe de Abraham les prescribí la circuncisión de un solo miembro; pero, a través de Mi Hijo, he ordenado a los varones y mujeres del pueblo todo la circuncisión de todos sus miembros. ¿Cómo? La circuncisión bautismal surgió en el bautismo de mi Hijo y perdurará hasta el último día: después, su santidad permanecerá eternamente y sin fin. Y cuantos sean circuncidados en el baño bautismal se conservarán en la verdad si ellos, a su vez, conservan este baño con fe, en obras justas (*Sc* II.3.29).

E indica además:

> [...] [así] como el hombre nace de la carne, habiéndolo creado el poder divino con la forma de Adán, el Espíritu Santo restaura la vida

14. Recuérdese aquí que la visión de la Iglesia como cuerpo de Cristo no es en absoluto extraña a Hildegard, al respecto cf. poemas 24, *O vos felices radices*, y 4, *O virtus sapientiae*.

del alma, al colmarla del agua que acoge en su seno el espíritu humano y lo resucita para la vida [...] (*Sc* II.3.30).

A la luz de estas consideraciones, es perfectamente comprensible la imagen de esta turba apostólica llevando el mensaje de Dios a quienes lo desconocen y, por lo tanto, trayéndoles la luz del reino divino.

De este modo los apóstoles —discípulos a los que Jesús ha revelado los misterios del reino (Mt 13,10-17)— van constituyendo el pueblo de Dios, que conforma la Iglesia —comunidad universal de hombres unidos por las creencias y el culto— que funda el sacrificio de Jesús como una comunidad de la nueva alianza. Por ello son los pilares que van a sostener a la Esposa de Cristo —la Iglesia— que es la madre de los hijos de Dios, de aquellos que el Cordero libera del dragón por el derramamiento de su sangre. La esposa no es solamente el conjunto de los elegidos, sino que ella es también su madre, aquella por la cual y en la cual cada uno de ellos nace; ellos son santificados por la gracia de Cristo (Tt 3,5 ss.) convirtiéndose en vírgenes, dignos de Cristo, su esposo (2 Co 11,2), unidos para siempre al Cordero (Ap 14,4) (Léon-Dufour 1993: 304-307). De este modo, se entiende perfectamente que el «Cordero inmaculado» sea el «Esposo de su inmaculada Esposa».

La imagen de la Esposa —virgen y madre como se señaló anteriormente— que porta su estandarte en el responsorio, revela un giro respecto de una imagen más tradicional, según la cual es el Cordero pascual triunfante quien porta el estandarte de la victoria sobre la muerte y simboliza la resurrección (Biedermann 1996: 124). Se descubre en esta estrofa un eco de la esposa de Salomón, donde ésta es «imponente como ejército en formación» (Ct 6,9-10). También en el antiguo himno *Vexilla regis prodeunt* de Venancio Fortunato encontramos en la primera estrofa:

Avanzan del Rey los estandartes,
resplandece el misterio de la Cruz,
según el cual el Creador de la carne
por su carne fue colgado en el patíbulo
(Marcos *et al.* 1997: 247).

Tal vez se podría entender aquí que la Iglesia representa también la resurrección, dado que sus miembros conformarán la Jerusalén celestial del Apocalipsis.

Para concluir, debemos notar que el uso de ciertas expresiones y

palabras tales como «clausura», «deslumbrante luz», «las más negras tinieblas», nos va perfilando a la visionaria como autora. Dichas expresiones no se ligan a un personaje o tema en particular, sino que aparecen indistintamente asociadas en este texto. Esto último es particularmente cierto en el caso de «clausura».

27. *O SPECULUM COLUMBE*
DE SANCTO IOHANNE EVANGELISTA

O speculum columbe
castissime forme,
qui inspexisti misticam largitatem
in purissimo fonte.

O mira floriditas,
que nunquam arescens
cecidisti,
quia altissimus plantator misit te.

O suavissima quies
amplexuum solis,
tu es specialis filius agni
in electa amicicia
nove sobolis.

27. ¡ESPEJO DE LA PALOMA!
DE SAN JUAN EL EVANGELISTA

¡Espejo de la paloma
de la más casta belleza!,
que miraste la mística generosidad
en la más pura fuente.

¡Admirable florecimiento!,
que nunca secándote
caíste,
pues el altísimo Jardinero te plantó.

¡Dulcísimo reposo
de los abrazos del sol!
Tú eres el hijo especial del Cordero
en la amistad elegida
de una nueva progenie.

COMENTARIO

En esta antífona sálmica dedicada a san Juan Evangelista, Hildegard alaba la virginidad de este santo. Juan preservó la virginidad durante toda su vida y en el manuscrito del siglo XII *Espejo de Vírgenes*, un manual para monjas, este evangelista tenía un lugar junto a Cristo, María y Juan el Bautista como uno de los cuatro caballos que dirigían el carro triunfal de los vírgenes (cf. Newman 1998: 287).

En su libro *Scivias*, Hildegard subraya en varios pasajes los dones de la castidad masculina:

> Cuando un varón renuncia a consagrar su fuerza a la alianza con mujer, así que domina, por amor a mi Hijo, el vigor de su naturaleza que florece en la procreación de los hijos, y mortifica su cuerpo para que no claudique en las apetencias de la carne, Me complacerá inmensamente que sea, de este modo, dueño de sí mismo. Por eso le haré compañero de Mi Hijo y le pondré como diáfano *espejo* de Su Faz, pues con gallardía ha resistido al Demonio, que cautivó al género humano con la impiedad de su sórdida ignominia (*Sc* II.3.24)[15].

La importancia que atribuye Hildegard a este evangelista puede desentrañarse examinando el simbolismo que subyace a la denominación «espejo de la paloma». La función particular de los espejos corresponde a la de «retener el alma o la fuerza vital de la persona reflejada»; y es atributo de las virtudes que acompañan al conocimiento de sí mismo como *Veritas* y *Prudentia* (Biedermann 1996: 178). El uso de la figura del espejo ha sido extenso en la literatura teológica, y ya el Pseudo-Dionisio usó los espejos como una metáfora para las jerarquías celestes. Hildegard retoma este uso familiar en el *Liber divinorum operum*, donde ella escucha a Cristo dirigirse al Padre como *paternum speculum*, el espejo en cuyo esplendor brillan todos los ángeles. La visionaria caracterizaba asimismo el vehículo de sus visiones como una suerte de espejo, la «reflexión de la luz viviente», donde podía observar todas las cosas presentes y futuras, tal como existían en Dios (cf. Newman 1989: 51).

La figura de la paloma es un símbolo que se refiere típicamente al Espíritu Santo, que desciende de los cielos en el bautismo de Jesús y que en el arte medieval aparece como una paloma en medio de un rayo de luz que toca la cabeza o el oído de María al representar la divina fuerza procreadora en su Anunciación (cf. Biedermann 1996:

15. La cursiva es nuestra.

482). Hildegard identifica al Espíritu Santo con la paloma al explicar el sentido de la castidad y sus vestiduras:

> *Sobre su cabeza había una paloma con las alas desplegadas como para volar, que, inclinándose, miraba su rostro*: porque en su origen —su cabeza— está cobijada por la defensa del Espíritu Santo que, a la sombra de sus alas desplegadas, la transporta remontando las turbulencias de las asechanzas diabólicas cuando, con el ígneo amor de la bienaventurada inspiración, dirige su mirada allí donde la castidad revela su dulce rostro (*Sc* III.8.24).

Ahora bien, en el *Physiologus* se llama a Cristo:

> Nuestra paloma sumamente elocuente, nuestro pajarillo en verdad melodioso que con su gozoso mensaje ha hecho sonar todo lo que se halla bajo el cielo (Biedermann 1996: 345).

La paloma, emblema de Cristo, es menos frecuente que como emblema del Espíritu Santo, si bien data de antiguo. Así lo atestigua un texto de Tertuliano en el siglo II que reza: *Christum columba demonstrare solita est* —«la paloma habitualmente representa a Cristo»—, y el poeta Prudencio en el siglo IV, que declama: *Tu mihi, Christe, columba potens, / Sanguine pasta cui cedit avis* —«Tú eres para mí, Cristo, la poderosa paloma / que hace que ceda el ave saciada de sangre»—. Este sentido crístico de la paloma se desplaza también a los siglos posteriores. Así, en el siglo XII, los *Bestiarios* escritos por autores franceses reconocieron también al Salvador en la imagen de la paloma[16]. La paloma es además emblema de la inspiración divina, de la gracia divina en un hombre o en un grupo humano, que no debe identificarse exactamente con el Espíritu Santo, puesto que representa más la inspiración de Éste que al propio Espíritu[17] (cf. Charbonneau-Lassay 1997: 479 ss.).

A la luz de las consideraciones anteriores, cabría entender que Juan puede reflejar las virtudes propias del Espíritu o del Hijo, y tal vez por ello la paloma —como virtud de la templanza— era atributo también de los evangelistas. La semejanza con estas dos personas de la

16. Así, Philippe de Thaun escribía: «La paloma representa / a Jesús, hijo de María; / y nosotros somos sus pichones». Un poco más tarde, Guillermo de Normandía expresaba: «Esta ave representa / a Jesús, que todo lo puso en movimiento, / que todo lo rige y todo lo hace».

17. La paloma es también emblema del amor de Cristo, de la esencia divina, de la virgen María, de los apóstoles y el alma fiel, de la Iglesia y de las distintas virtudes.

Trinidad le permite a este santo mirar «en la mística generosidad de la más pura fuente», lo que puede referirse a la obra visionaria del mismo, pues la «Jerusalén celestial», fuente de la vida en el paraíso restaurado, se canta en el Apocalipsis[18]. Y es esta «generosidad» la que, por imitación de Cristo, lo lleva a revelar lo que se le ha mostrado a la humanidad. La figura del «espejo» permite esta lectura, ya que es la misma figura con la que Hildegard describe su experiencia visionaria.

Hildegard, al llamar al evangelista «admirable florecimiento», considera tal vez el simbolismo cristiano de la flor, donde su cáliz «abierto hacia arriba indica la recepción de los dones de Dios» (cf. Biedermann 1996: 196). Pero lo que cabe destacar es que el «florecimiento que no se marchita» alude posiblemente a la virginidad, cuya importancia se expresa en el Apocalipsis 14,4-5:

> Éstos son los que no se mancharon con mujeres, pues son vírgenes. Éstos *siguen* al Cordero a dondequiera que vaya, y han sido rescatados de entre los hombres como *primicias para* Dios y para el Cordero, y *en su boca no se encontró mentira*: no tienen tacha.

Y por otra parte, la cercanía de Juan con su maestro. Este último aspecto se revela en la elección del sustantivo *floriditas* escogido por Hildegard como denominación del discípulo, pues es a Cristo a quien la visionaria suele llamar flor[19] y a quien, estrictamente, envía el «altísimo Jardinero» (Jn 15,1-5; cf. Mt 15,13). Esta cercanía puede también descubrirse en los atributos de resucitar muertos y hacer milagros[20]. En este poema aparece nuevamente la vinculación de las actividades cotidianas de Hildegard con su concepción espiritual, pues la autora que llama a Dios «altísimo Jardinero» evocaba probablemente su actividad como «yerbatera», útil para su oficio de sanadora que se evidencia en obras como *Causae et curae*.

Esta cercanía entre Cristo y Juan se destaca también en la estrofa siguiente, donde el evangelista llega a ser el «dulcísimo reposo de los abrazos del sol»; es decir, Jesús reposa en Juan, el «hijo especial del Cordero», quien sostiene con Jesús una «amistad elegida», esta última

18. Obra que suele atribuirse a Juan el Evangelista.

19. Véanse al respecto los poemas 11, *O tu illustrata*, 19, *O tu suavissima virga*, y 20, *O quam preciosa*, donde María concibe o da a luz «una flor». También, cf. *Scivias* II.5.8, donde se habla de Cristo como «la flor verdadera de la virginidad».

20. A Juan se le suele representar imberbe —la barba es símbolo de virilidad—, acompañando a la santas mujeres, al igual que Cristo es elevado al cielo, se aparece, resucita muertos y hace milagros (cf. Rager 1994: 351-53).

documentada en el evangelio de Juan 13,23 (cf. Jn 19,26), donde el discípulo «que Jesús amaba, estaba a la mesa al lado de Jesús». De acuerdo con Newman (1998: *ibid.*), «la nueva progenie» de la última línea se referiría a una nueva elite de vírgenes y clero célibe, los *pigmentarii* o aromáticos:

> Ni la estirpe de vírgenes, ni esta orden de singular devoción [los *pigmentarii* o aromáticos], ni cuantos les imitan, como los que se retiran a desiertos, están bajo el precepto de la ley; igual que tampoco los profetas fueron designados por los hombres bajo la ley carnal, pues surgieron sólo de Mi inspiración henchidos [...] (*Sc* II.5.15).

Pero puede entenderse esta «nueva progenie» de la línea 13 como la comunidad cristiana toda, no únicamente una élite. Esta interpretación se fundamenta en este acto:

> Jesús viendo a su madre y junto a ella al discípulo a quien amaba, dice a su madre: «Mujer, ahí tienes a tu hijo». Luego dice al discípulo: «Ahí tienes a tu madre». Y desde aquella hora el discípulo la acogió en su casa (Jn 19,26-27).

En ello puede verse «un acto que sobrepasa la simple piedad filial: la proclamación de la maternidad espiritual de María, nueva Eva, con respecto a los creyentes representados por el discípulo amado» (Biblia de Jerusalén 1998: 1583).

Recapitulando, podemos señalar que, en esta antífona, nuestra poetisa presenta al evangelista como un elegido, imagen a la que volverá ella en el responsorio siguiente. Esta elección parece recoger varios sentidos, pues Juan es escogido por Dios para la revelación de los últimos tiempos, pero también es «plantado» por el «altísimo Jardinero» —a saber, es el elegido del Padre— y «el hijo especial» del Hijo, en quien Él descansa y con quien sostiene una «amistad elegida». Casi no es necesario indicar que el discípulo se confunde a ratos con su maestro. Lo que es preciso afirmar es que también se confunde a ratos con la propia Hildegard, dado que ella es también elegida en el sentido de que Dios le muestra a sus ojos y oídos las visiones que luego ha de dar a conocer, sostiene asimismo una condición de virgen y, finalmente, su entorno la conocía por sus actividades milagrosas.

28. *O DULCIS ELECTE*
DE SANCTO IOHANNE EVANGELISTA

O dulcis electe,
qui in ardore ardentis
effulsisti, radix,
et qui in splendore patris
elucidasti mistica
et qui intrasti cubiculum castitatis
in aurea civitate, quam construxit rex,
cum accepit sceptrum regionum:

Prebe adiutorum peregrinis.

Tu enim auxisti pluviam
cum precessoribus tuis,
qui miserunt illam
in viriditatem
pigmentariorum:

Prebe adiutorum peregrinis.

28. ¡DULCE ELEGIDO!
DE SAN JUAN EL EVANGELISTA

¡Dulce elegido!,
que en el ardor del que arde
resplandeciste, raíz,
y que en el esplendor del Padre,
revelaste los misterios
y entraste en la cámara nupcial de la castidad
en la ciudad dorada, que el rey construyó
cuando recibió el cetro de las regiones:

Presta auxilio a los peregrinos.

Pues aumentaste la lluvia
con tus predecesores,
que la enviaron
al jardín
de los perfumistas:

Presta auxilio a los peregrinos.

COMENTARIO

En este responsorio dedicado a Juan el Evangelista se destaca su proximidad con Jesús, tal como en la antífona anterior. De este modo, se le denomina «dulce elegido», si bien el *Elegido* por excelencia es Cristo, pues sólo Él es el elegido de Dios y no hay elegidos sino en Él; es la piedra elegida, la única capaz de soportar el edificio que Dios construyó (1 P 2,4 ss.). No obstante, se debe notar que los doce discípulos son también escogidos, pues Jesús quiso cumplir su obra «con aquellos que Él quiso» (Mc 3,13 ss.) —de ahí la denominación de Juan como «raíz» por parte de Hildegard—, y que, en un sentido aún más amplio, los cristianos conscientes de haber sido «llamados desde las tinieblas» para constituir una «raza elegida, un pueblo santo» (1 P 2,9), se denominan «los elegidos» (Rm 16,13; 2 Tm 2,10; 1 P 1,1) (cf. Léon-Dufour *et al.* 1993: 267-269).

Volviendo a la imagen de Juan como «raíz», podemos señalar que el Evangelista al representar a la cristiandad como heredero de la condición de hijo de María[21], puede quizás ser concebido como la raíz de un nuevo árbol de Jesé, cuyas ramas serían la comunidad cristiana.

La dulzura es asimismo una característica divina —las palabras de Dios son más dulces que la miel—, siendo Jesús su revelación suprema (Mt 12,18 ss.), y la fuente de la nuestra al proclamar «bienaventurados los dulces» (Mt 5,4). La dulzura es el fruto del Espíritu (Ga 5,23) y el signo de la presencia de la Sabiduría de arriba (Jc 3,13-17); así, la dulzura caracteriza a Cristo (2 Co 10,1), a sus discípulos (Ga 6,1; Col 3,12; Ef 4,2) y a sus pastores (1 Tm 6,11; 2 Tm 2,25) (Léon-Dufour *et al.* 1993: 233-234). Recordemos que no sólo en este poema es denominado el evangelista *dulcis*, sino también en la antífona anterior, donde se le llama «dulcísimo reposo de los abrazos del sol».

La línea 3, en la que Juan resplandece en el «ardor del que arde», evoca nuevamente una cercanía con el Espíritu Santo, al que además de representársele como una paloma —recordemos el poema anterior, donde este evangelista es el «espejo de la paloma»—, se le muestra como lengua de fuego que se posa sobre los apóstoles en la primera fiesta de Pentecostés (Hch 2,1-4). En la tradición cristiana, el fuego aparece en las relaciones de Dios con su pueblo (Gn 15,17), y siempre en el transcurso de un diálogo personal con Yahvé se manifiesta en forma de fuego (cf. Léon-Dufour *et al.* 1993: 349). Asimismo, es relevante aquí el simbolismo del fuego, pues suele tener la

21. Al respecto, véase el poema anterior, *O speculum columbe*.

propiedad de «llama purificadora» que destruye el mal, y que en el purgatorio de la doctrina de la fe católica borra la mancha del pecado, además de considerársele como portador de la luz espiritual tal como revelan el uso eclesiástico de cirios en el altar, el bautizo y la comunión (cf. Biedermann 1996: 200-202).

Junto a estas propiedades, la participación en el ardor de Cristo es propia de los vírgenes de acuerdo con el pensamiento de Hildegard, pues al afianzarse la Iglesia

> surgió la más noble perfección de la religión eclesiástica, que saboreó la suprema dulzura con encendido ardor y, mortificándose austeramente, se extendió hasta ceñir la más secreta fortaleza, sin dividirse por la amargura carnal, pues rechazó la cópula de la alianza humana (*Scivias* II.5.4).

De este modo, tal perfección

> se fortificó hasta alcanzar la austeridad de la castidad interior: imitó la Pasión de Mi Hijo, por el supremo amor que Él guarda fielmente en su corazón [...] Porque esta perfección que florece en el esplendor de la virginidad encamina prodigiosamente su fuerza, no a lo terreno, sino a lo que está en las alturas celestes (*ibid.*).

En este poema se alude a los «misterios» del designio de la salvación del Padre, que Juan revela en el Apocalipsis, donde aparece la Jerusalén celestial como una ciudad construida de oro (Ap 21,18). El Evangelista es el elegido tanto para ser testigo de estos misterios como para revelarlos. Para la correcta compresión de las líneas 4 y 5, se debe considerar que el verbo latino *elucidare* —explicar, mostrar claramente— se compone del prefijo *e* o *ex*, cuyo sentido fundamental es la salida del interior de un objeto, y de *lux*, que significa luz. De este modo, Juan extrae «los misterios» desde la luz, a la sombra del «esplendor del Padre», tal como en la antífona anterior era el «espejo» de la paloma. Curiosamente, la imagen de Juan cubierto por el esplendor del Padre se parece a aquella en la que se ilumina la mente de María estando «en el místico misterio de Dios» que aparece en el poema 19, *O tu suavissima virga.*

La entrada en «la cámara nupcial de la castidad» puede referirse también a la concepción de Hildegard de los vírgenes —los hombres célibes por amor a Dios— como consortes de Cristo, tal como se citó en la antífona precedente; si bien ahora la unión en Cristo parece realizarse en el fin de los tiempos descritos por la obra visionaria de este evangelista.

En las líneas 10-14 Hildegard narra que Juan aumenta «la lluvia» con sus predecesores. Siguiendo a Newman (1998: 288), estos últimos serían los once apóstoles restantes, dado que Juan era el más joven y fue el último en morir; si bien podrían ser los profetas del Antiguo Testamento, si se considera a Juan como el último de ellos. Respecto a la lluvia, Hildegard la comparaba con la fuerza vital del alma que hace florecer el cuerpo:

> [...] para que no se seque, al igual que la lluvia cae sobre la tierra. Pues cuando la humedad que hay en la lluvia está bien ordenada y no cae en exceso hace que la tierra germine [...] Y del mismo modo que del alma salen ciertas fuerzas para vivificar el cuerpo, el agua vivifica la humedad (citado en Biedermann 1996: 284).

La abadesa compara también las lágrimas con la lluvia, pues el don del arrepentimiento actúa como fuerza vital generadora de verdor y que «limpia los pecados —tal como el fuego visto anteriormente— en la persona espiritual que rompe en lágrimas por temor al Señor, igual que en las nubes, que atraen el agua de la capa superior y la derraman como lluvia» (*ibid.*). De tal manera, Juan y sus predecesores llevarían la fuerza vital del alma y la redención de los pecados al «jardín de los perfumistas». Los *pigmentarii* de la visionaria —que elaboran y administran los bálsamos— aparecen en su obra *Scivias* II.5.1[22] como metáfora de los sacerdotes, quienes son los herederos de la enseñanza apostólica. Esta misma metáfora se utiliza en la *Vita Disibodi* que fue compuesta por Hildegard a petición de Helenger, abad de Disibodenberg:

> Quien es cogido por el temor de Dios, hace como el buen perfumista (*pigmentarius*), que en su jardín planta especias y perfumes, siempre dedicado para que su jardín sea verde y no árido. Pues este santo recordó en sus ocupaciones las palabras de la Sabiduría, donde dice: «a cosechar mi mirra y mi bálsamo» (Ct 5,1). Lo que debe ser entendido así: Yo que debo sudar las justas obras, ofrezco a Dios la mortificación de la carne por buena intención, cuando a causa del amor del mismo llego a ser peregrino de los vicios, y a escapar de la común inmundicia de ellos, y no deseo tener ninguna compañía de ellos; pues en las virtudes aromáticas me apresuro a amar y venerar al verdadero Dios; para que no falle en el amor de los deseos celestes de mi corazón, favorecido por lo mismo (*Vita Disibodi*).

22. Véase cita en el comentario al poema 27, *O speculum columbe*.

Es significativo también que los perfumistas estén en un jardín, dado que en la iconografía cristiana el jardín cercado es un símbolo de la virginidad en general y de la Virgen María en particular (cf. Biedermann 1996: 248).

Para finalizar, debemos anotar que Newman señala que el responsorio coloca al cantante o a quien escucha como un peregrino en camino hacia la Jerusalén que el santo ya ha visto y en la cual ya ha entrado. Esta concepción del peregrino se fundamenta teológicamente en el hecho de que la resurrección de Jesús centra el culto de sus fieles en su persona glorificada, nuevo templo, y ya no en tal o cual lugar de la tierra (Jn 2,19-21; 4,21-23). Desde entonces la vida misma del pueblo de Dios se presenta como verdadera peregrinación escatológica (2 Co 5,6 ss., Hb 13,14). Esta peregrinación tiene por término realidades espirituales: la montaña de Sión, la Jerusalén celestial, la asamblea de los primogénitos que están inscritos en los cielos (Hb 12,22 ss.) y un templo que es «el Señor, el Dios todopoderoso, y el Cordero [...]» (Ap 21,22) (Léon-Dufour *et al.* 1993: 683). Por esto, según el pensamiento medieval, el hombre es un peregrino entre dos ciudades: la vida es un pasaje de la ciudad de abajo a la ciudad de arriba, la ciudad de arriba es la de los santos, aquí abajo los hombres, peregrinos por gracia, ciudadanos de la ciudad de lo alto, por elección, peregrinan hacia el reino (*ibid.*: 310). Esta concepción de la vida como peregrinaje fue resaltada en el siglo XII, y particularmente por Hildegard, quien al relatar su visión del lamento del alma que «a Sión regresa por el camino del error», la escucha decir:

> Yo peregrina, ¿dónde estoy? En las sombras de la muerte. ¿Por qué camino voy? Por el camino del error. ¿Qué consuelo será el mío? El del peregrino será (*Sc* I.4.1).

Y conmina:

> Resiste, oh hombre, las apetencias de tu carne para que no te desvanezcas en las delicias de este mundo; no plantes tu morada en esta vida con la seguridad del que piensa permanecer siempre en ella: mira que eres un peregrino y tu Padre espera tu regreso, si es que quieres volver con él, allí donde sabes que está (*Sc* I.4.30).

Podemos añadir a este respecto que los peregrinos pueden interpretarse asimismo de un modo histórico más concreto, ya que en dicho siglo se produjo una verdadera pasión por los peregrinajes a ciertos lugares consagrados, puntos religiosos de encuentro, y que este

peregrinaje es exaltado por las cruzadas y por personajes importantes que viajan a pie como Bernardo de Claraval y Ruperto de Deutz (Davy 1964). Respecto a este punto, no se deben olvidar las verdaderas peregrinaciones que realizó Hildegard al final de su vida, para llevar su predicación a los incrédulos o a los que dudaban de su fe.

29. *O VICTORIOSISSIMI TRIUMPHATORES*
DE MARTIRIBUS

O victoriosissimi triumphatores,
qui in effusione sanguinis vestri
salutantes edificationem ecclesie
intrastis sanguinem agni
epulantes cum vitulo occiso:

O quam magnam mercedem habetis,
quia corpora vestra viventes despexistis
imitantes agnum dei,
ornantes penam eius,
in qua vos introduxit
in retaurationem hereditatis.

29. ¡VICTORIOSÍSIMOS TRIUNFADORES!
DE LOS MÁRTIRES

¡Victoriosísimos triunfadores!,
que en el derramamiento de vuestra sangre
saludando al edificio de la Iglesia
entrasteis en la sangre del Cordero,
asistiendo al banquete con el novillo muerto.

¡Cuán grande recompensa tenéis!,
porque vuestros cuerpos vivientes despreciasteis,
imitando al Cordero de Dios,
embelleciendo su dolor,
en el cual os introdujo
para la restauración de vuestra herencia.

COMENTARIO

En nuestra percepción actual puede parecer extraño que los mártires sean denominados en esta antífona sálmica como «victoriosísimos triunfadores», pero, a los ojos de Hildegard y sus coetáneos, esta visión no era sino un lugar común según el cual «la sangre de los mártires es la semilla de la Iglesia», tal como señala Newman (1998: 288), añadiendo que la glorificación de los mártires a guisa de victoriosos se había vuelto tan convencional en la Edad Media que sólo permanecía un pequeño dejo de paradoja.

Para una mejor comprensión de este poema, ahondaremos en el significado del mártir dentro de la tradición cristiana. En ella, el martirio se concibe como un testimonio acerca del designio histórico religioso, si bien el nombre de mártir se reserva sólo para el testimonio de la sangre, siendo mártir aquel que da su vida por fidelidad al testimonio rendido a Jesús (cf. Hch 7,55-60). Jesús mismo sufre el martirio por los hombres y es en consecuencia el arquetipo del mártir[23], dado que con su sacrificio consentido voluntariamente ofrece el testimonio de su fidelidad a la misión que le ha confiado el Padre, señalando así que «Yo he nacido y venido al mundo para rendir testimonio de la verdad» (Jn 18,37; cf. Ap 1,5; 3,14). Por ello es en la Pasión de Jesús donde se encuentran los rasgos que definen a los mártires (cf. Mt 16,21; 26,54-56; Lc 17,25; 22,37; 24,7.26.44) (Léon-Dufour *et al.* 1993: 513-515).

El martirio de Cristo, que vence a la serpiente con su humildad, es relatado por Hildegard:

> [...] porque ofreció Su carne y Su sangre para santificación de los creyentes, lo mismo que el Padre celestial Le entregó a la Pasión por la redención de los pueblos, venciendo, a través de Él, a la antigua serpiente con la humildad y la justicia: no quiso derrotarla con Su poder y Su fuerza, pues es el Dios justo que no se complace en la iniquidad [...] (*Sc* II.6.2).

Así, el creyente descubre la ley del martirio: «sin efusión de sangre no puede haber redención» (Hb 9,22). Es el martirio de Cristo el que ha fundado la Iglesia, y ella —como cuerpo de Cristo— debe, a su vez, dar a Dios el testimonio de la sangre para salvación de los hombres. Es en la Iglesia cristiana donde el martirio adquiere un sentido nuevo, revelado por Jesús mismo: es la plena imitación de

23. Cf. poema 7, *O cruor sanguinis*.

Cristo, la participación consumada por su testimonio y por su obra de salvación, de modo que «sólo el grano que muere en la tierra lleva mucho del fruto» (Jn 12,24). La gloria de los mártires es celebrada en el Apocalipsis, que los muestra como el triunfo de la vida sobre la muerte (Ap 6,9; 7,14-17; 11,11; 20,4) (Léon-Dufour *et al.* 1993).

A la luz de estos datos, se comprende perfectamente el triunfo de los mártires, pues escapan a la muerte sometiéndose al martirio terrenal. La importancia otorgada a estos mártires es destacada por la visionaria al denominarlos «victoriosísimos triunfadores», tanto por el uso del superlativo *victoriosissimi* como por el hecho de que victoria y triunfo son palabras sinónimas. Son ellos además, por imitación de Jesucristo, piedras fundantes de la Iglesia, tal como ve y escucha nuestra visionaria en su obra más conocida, al señalar:

> [La Iglesia] en su despuntar, suscitada en la sangre del Cordero, fue hermosamente engalanada con los apóstoles y mártires: prometida en verdaderos esponsales a Mi Hijo, pues se formó fielmente en Su sangre como firme templo de las almas santas (*Sc* II.3.2).

La participación de los mártires en la sangre del Cordero[24] —que en la copa eucarística cumple una doble función: signa la nueva alianza y es la sangre de la redención, pues limpia los pecados— está dada porque los mártires aparecen en el Apocalipsis como vencedores de Satanás gracias a la sangre del Cordero (12,11), pero su sangre derramada no grita por menos justicia. Dios la vengará y dará a beber la sangre a los hombres que la han derramado (16,3-7), hasta que sea vertida a su vez y se convierta en el adorno triunfal del Verbo justiciero (19,13; cf. Is 63,3). El «banquete con el novillo muerto» al que asisten los mártires —como hombres redimidos por su imitación de Cristo— alude a la figura del novillo como símbolo de la celebración por el hijo pródigo, que encontramos en Lucas 15,23, donde se dice: «traed el novillo cebado, matadlo, y comamos y celebremos una fiesta».

La última estrofa evoca también el Apocalipsis, pues al fin de los tiempos aquellos que «han lavado sus vestiduras con la sangre del Cordero» y «los que vienen de la gran tribulación [...] están frente al trono de Dios» (7,13 ss.), por lo que son «dichosos los muertos que mueren en el Señor» (14,13); al igual que en esta estrofa los mártires tienen una gran recompensa por haber derramado su sangre a imitación del dolor del Cordero. Este mismo tópico es descrito en las visiones de otro importante texto visionario de Hildegard:

24. Para una discusión del simbolismo del Cordero, véase poema 32, *O successores*.

[...] pues Dios conoce las obras de los santos, y no las lleva al olvido, sino que en su secreto designio compone para ellos la eterna recompensa, y las expande en alabanzas infinitas para su gloria (*Lvm* I.XL).

30. *VOS FLORES ROSARUM*
DE MARTIRIBUS

Vos flores rosarum,
qui in effusione sanguinis vestri
beati estis,
in maximis gaudiis redolentibus
et sudantibus in emptione,
que fluxit de interiori mente consilii
manentis
ante evum.

In illo, in quo non erat constitutio a capite.

Sit honor in consortio vestro,
qui estis instrumentum ecclesie
et qui in vulneribus vestri sanguinis
undatis.

In illo, in quo non erat constitutio a capite.

30. VOSOTROS, CAPULLOS DE ROSAS
DE LOS MÁRTIRES

Vosotros, capullos de rosas,
que en el derramamiento de vuestra sangre
bienaventurados sois,
exhalando vuestro perfume en los mayores goces
y destilándolo en la redención,
que fluyó del designio del corazón
que permanece
desde antes de los tiempos.

En aquel[25], en el que no había ley al comienzo.

25. La expresión *in illo* empleada en el responsorio es ambigua, pues puede significar tanto «en aquel tiempo» como «en Aquél», es decir, Dios.

Que haya honor en vuestra comunidad,
[vosotros] que sois instrumento de la Iglesia
y que en las heridas de vuestra sangre
os agitáis como olas.

En aquel, en el que no había ley al comienzo.

COMENTARIO

En este responsorio para los mártires, Hildegard los llama *flores rosarum*, que hemos traducido como «capullos de rosas» —una de las traducciones posibles, pues *flores* puede también significar capullos—, si bien una traducción más literal sería «flores de los rosales». Tal denominación, si bien no lo parece a primera vista, es apropiada, pues las flores, desde un punto de vista neutro, «simbolizan la fuerza y la alegría de la vida, el final del invierno y la victoria sobre la muerte» (Biedermann 1996: 196), además de «la recepción de los goces de Dios» y «el agrado por parte de Dios», como ya habíamos señalado en poemas anteriores. Podemos recordar asimismo que la flor es una denominación de Cristo frecuente en Hildegard[26]. La rosa roja, por su parte, se encuentra en el simbolismo cristiano como «símbolo de la sangre que el Crucificado había derramado», y la iconografía eclesiástica hizo de la rosa la «reina de las flores como símbolo de la reina del cielo María y de la virginidad» (*ibid.*: 402-403). Descubrimos de este modo que los mártires se acercan en este poema a Cristo.

La sangre —considerada muchas veces como el divino elemento vital que actúa en los cuerpos humanos— aparece en el Levítico 17,11-12: «para que en el altar cumpla la expiación por vuestra vida, porque la sangre expía por una vida»; tradición que se retoma en el Nuevo Testamento, por lo que en la iconografía cristiana la sangre de Cristo asume una posición central como elemento integrante del sacramento eucarístico, con lo que el vino mezclado con el agua significa simbólicamente la Iglesia que se une inseparablemente con el agua de los fieles y produce una unidad en Cristo, de modo tal que la fuerza purificadora y redentora de la sangre del Salvador penetra en los miembros de la Iglesia (Biedermann 1996: 412-414). De este modo, los «capullos de rosas» al imitar a Cristo, tal como en el poema anterior, son dichosos al morir en el Señor (Ap 14,13).

26. Véanse al respecto los poemas 11, *O tu illustrata*; 19, *O tu suavissima virga*; 20, *O quam preciosa*; 25, *O cohors milicie*; y 27, *O speculum columbe*.

Newman (1998: 289) señala que en las líneas siguientes el perfume de las rosas, que es inicialmente la sangre de los mártires, pasa a ser la sangre de Cristo y, más abstractamente, su propósito redentor que «fluye» desde los comienzos del mundo, como se atestigua en Efesios 1,2-5, donde Pablo expone su tesis de que Dios «nos ha elegido en Él antes de la fundación del mundo, para ser santos e inmaculados en su presencia, en el amor». Ahora bien, se puede entender asimismo que, por imitación de Cristo, los mártires asumen de algún modo la función redentora, pues su sangre también es vertida inocentemente para atestiguar el mensaje divino. Recordemos que la redención —noción a la que se une el sentido de adquisición o «compra», ligada a la idea de salvación—, como obra de Cristo, revela que Jesús es un «Salvador» en tanto que Él nos «redime de toda iniquidad» y «purifica un pueblo propio que Le pertenece». Esta redención es el compromiso de la nueva alianza, que, como la antigua, está marcada por la sangre, pero esta sangre es ahora la del propio Hijo de Dios (1 P 1,18 ss.; Hb 9,12; cf. Hch 20,28; Rm 3,25). Así, Jesús como redentor «no ha venido para ser servido, sino para servir y dar su vida en rescate de la comunidad» (Mt 20,28; Mc 10,15), su sacrificio será el instrumento de nuestra liberación (cf. Léon-Dufour *et al.* 1993: 513-515). La redención aparece como la continuación del designio de la salvación, entendiéndose así que fluya «del designio del corazón que permanece desde antes de los tiempos». Las tres últimas líneas de esta estrofa cobran aún más sentido en Hildegard, quien —como hemos señalado en reiteradas ocasiones— concebía la Encarnación —que permite la redención— como gran acontecimiento para el cual el mundo fue creado.

En la segunda estrofa estos mártires son una «comunidad». Es importante señalar que la palabra latina *consortium* tiene, entre otros, los significados de propiedad en común, cohabitar, el conjunto de individuos que dependen del mismo señor (cf. Niermeyer 1997: 256-257); por lo que se los está agrupando como «asociados» en un tipo de vida. En la segunda línea de dicha estrofa se alaba a los mártires como instrumento de la Iglesia —ya mencionamos su función como piedras fundantes en el poema anterior—. Newman señala que en las últimas líneas los mártires, vistos primero como flores rojas como la sangre, parecen ser nadadores en el océano de sus propias heridas —nótese que el verbo aquí empleado es *undatis*, que tal como nuestra traducción ha recogido, significa «agitarse como olas»—, las cuales serían a su vez subsumidas en el corazón sangrante de lo Eterno.

31. *O VOS IMITATORES*
DE CONFESSORIBUS

O vos imitatores excelse persone
in preciosissima et gloriosissima significatione,
o quam magnus est vester ornatus,
ubi homo procedit
solvens et stringens in deo
pigros et peregrinos.

Etiam ornans candidos et nigros
et magna onera
remittens.

Nam et angelici ordinis
officia habetis
et fortissima fundamenta prescitis,
ubicumque constituenda sunt,
unde magnus est vester honor.

Etiam ornans candidos et nigros
et magna onera
remittens.

31. ¡VOSOTROS IMITADORES...!
DE LOS CONFESORES

¡Vosotros imitadores de la excelsa persona
en la más preciosa y más gloriosa señal!
¡Cuán grande es vuestra investidura,
cuando un hombre avanza
liberando y conteniendo en Dios
a los perezosos y a los extraviados!

Incluso embelleciendo a blancos y negros
y grandes cargas
apartando.

Pues vosotros tenéis también los deberes
del orden angélico
y conocéis de antemano los más sólidos fundamentos,
doquiera que deban constituirse,
por ello grande es vuestro honor.

Incluso embelleciendo a blancos y negros
y grandes cargas
apartando.

COMENTARIO

Éste es un responsorio dedicado a los confesores. La confesión habitualmente evoca los sacramentos de la penitencia y de la confesión, pero este sentido corriente no es sino un sentido derivado muy particular. La confesión, en el Antiguo Testamento, en el Nuevo Testamento y en la tradición cristiana de santos que confiesan su fe, es en primer lugar la proclamación de la grandeza de Dios y de sus gestos salvadores, una profesión pública y oficial de fe en Él y en su acción; en consecuencia, la confesión del pecador es verdadera sólo si es la proclamación de la santidad de Dios. Este acto conduce del conocimiento de Dios a la acción de gracias. La confesión se dirige directamente a Dios, a diferencia del testimonio, que si bien tiene también por objeto los gestos de Dios, está en principio dirigido a los hombres. Con Cristo, al revelarse la grandeza de Dios en todo su esplendor, se instituye la liberación de los pecados, puesto que destruye el pecado desde el interior, siendo esta salvación definitiva. No es suficiente que la Palabra sea recibida y permanezca en nosotros (1 Jn 2,14), sino que debe ser confesada. La confesión de los pecados, que en el Antiguo Testamento era entendida como que toda falta es cometida contra Yahvé (Lv 26,40), se comprende como un signo de arrepentimiento y es la condición normal del perdón acordado por Jesús. Todo hombre es pecador y debe reconocerlo para ser purificado (1 Jn 1,9 ss.), aquel que confiesa su pecado se libera del mismo por la fe (Ga 3,22). Para ellos se cumple la palabra «tu fe te ha salvado» (Lc 7,50) (cf. Léon-Dufour *et al.* 1993: 178-181). Se entiende así que «confesor» sea un título otorgado a los primeros cristianos que prefirieron exponer su vida antes de renegar de su fe, pero escaparon del martirio. El culto a los santos confesores se asocia al culto de los mártires, si bien hasta el siglo IV sólo los mártires fueron considerados santos y tuvieron los honores del culto. Una vez cerrado el período de las persecuciones, se entendió que la vida piadosa y mortificada de las vírgenes, los obispos y los ascetas era un equivalente al martirio, por lo que ya a principios del siglo V se practicaba el culto a los santos confesores en todas las iglesias de la cristiandad (cf. Righetti 1955: 921-932).

En la Edad Media la palabra *confessor* tiene tres acepciones: la primera, la de ser testigo de la fe; la segunda, el que toma los votos de

monje, es decir, el que profesa; y la tercera, la de confesor propiamente tal (cf. Niermeyer 1997: 243). Hildegard, al parecer, apreciaba estas tres acepciones —más claramente las dos últimas—, tal como se revela en su libro *Scivias*, donde señala que quien

> pugna abrumado contra un sinfín de calamidades semejantes [...] Me busque con devoto afán y, en humilde confidencia, Me muestre las heridas de su corazón. ¿Cómo? Que Me las enseñe confesándose con humildad ante un sacerdote (*Sc* II.6.82).

Indica también que los hombres fieles y sus sacerdotes

> confesarán sus pecados, con el corazón y la boca en fervorosa entrega, a un sacerdote, que es ministro de Mi Hijo. Entonces el sacerdote, dándoles un remedio en la penitencia, sepultará sus pecados en la muerte de Mi Unigénito. Y ellos, al haber renacido así a la vida, glorificarán también la resurrección de Mi Hijo (*Sc* II.6.83).

Volviendo al poema, debemos destacar el uso en la línea 1 del sustantivo *imitatores*, pues siguiendo a Niermeyer (1997), el verbo *imitari* significa la actualización de una estructura primordial. Para nuestra autora, esta estructura primordial estaría dada por Cristo, quien —al «ser alzado en la cruz por la redención del mundo»— rescata al hombre que había «caído en la muerte por persuasión diabólica», pues «no había podido jamás levantarse él mismo» (*Sc* II.6.83). La relevancia del verbo queda de manifiesto, pues es utilizado también para señalar que

> los hombres fieles y sus sacerdotes deberán *imitar* esto por su salvación. ¿Cómo? Que busquen la ayuda de Mi Hijo, pues cuando, luego de bautizados, repitan el viejo crimen de Adán, no podrán levantarse ellos solos de su caída. Que, entonces, pidan consejo como a patriarcas y profetas, se dejen ilustrar como por pontífices y sacerdotes, y acepten ayuda como de los apóstoles cuando, desnudas sus heridas, reconozcan fielmente sus pecados, en confesión pura y verdadera (*ibid.*)[27].

La palabra *ornatus* de la línea 3 se puede traducir como dignidad o como investidura. Hemos preferido esta segunda acepción, puesto que recalca el sentido de actualización y dramatización evocado también por el verbo *imitar*, que ya hemos señalado. Para la visiona-

27. La cursiva es nuestra.

ria, la indumentaria del sacerdote tenía su importancia, pues es uno de los puntos que recalca en su obra *Scivias* respecto de la comunión, donde dice:

> [...] que el sacerdote oficiante de este sacramento se atavíe juiciosamente con las vestiduras que los antiguos padres, ilustrados por el Espíritu Santo, establecieron como indumentaria de esta ceremonia [...] el que por negligencia u olvido omitiera, sin percatarse, algo de lo perteneciente a este oficio, sea en las vestiduras o en las palabras, deberá ser escarmentado mediante una dura y reparadora penitencia (*Sc* II.6.47).

Newman (1998: 289), enfatizando los aspectos que evocan la citada actualización, sugiere que este poema puede ser leído a la luz del drama litúrgico *Ordo virtutum*. De este modo, los personajes dramáticos que en esta obra son las virtudes, serían aquí los confesores vistos como actores que imitan a Cristo en la misa —que es la *significatio* entendida como «la más preciosa y gloriosa señal»—. Esta misma autora señala además que los confesores ejercen el poder espiritual de «liberar y contener» a los «perezosos y extraviados», que son mencionados también en la primera carta de Hildegard a Barbarroja (*ca.* 1155-1159), en la que ella aconseja al emperador «gobernar a los perezosos, a los extraviados y a los salvajes con el cetro de la misericordia».

Son estos confesores quienes embellecen a «blancos y negros», es decir, a los observantes y a los arrepentidos, al liberarlos —tal como hiciera Cristo— de sus pecados confesados. Notemos que en el siglo XII el color posee una función ascensional en el juego de luz y sombra, donde la sombra acompaña a la luz para darle así más valor (cf. Davy 1964: 159-160). En este juego, el blanco es además de un «símbolo de la inocencia no influenciada ni enturbiada del antiguo paraíso», el «fin definitivo de la persona purificada en la que se ha restablecido ese estado» (Biedermann 1996: 67); mientras el negro, que corresponde al luto y a la penitencia, es «una promesa de la futura resurrección, en la cual el negro, pasando por el gris, se convierte en blanco» (*ibid.*: 319). El uso hildegardiano de este simbolismo del color se descubre en *Scivias*:

> *Vestía una túnica púrpura y negra*: la obra de la gracia de Dios, ardiente en el amor, se inclina hacia la lóbrega vestidura humana de los pecadores. ¿Cómo? Les exhorta a que se salven, levantándolos, por la penitencia, de la ciénaga del pecado al paisaje de la Luz: pues así como el día ahuyenta las tinieblas, disipa ella la maldad, y vuelve a edificar a los pecadores en la vida por la penitencia (*Sc* III.8.25).

La pesada carga que «apartan» estos confesores, aparece también en *Scivias* II.6.86, donde se aconseja «que nadie pierda, pues, la esperanza por el peso de su iniquidad», por lo que se debe buscar «el alivio de la confesión sincera».

En la estrofa siguiente se les atribuyen a estos confesores «los deberes del orden angélico», es decir, son también mediadores en la transmisión del mensaje divino[28], y por ello conocen de antemano «los más sólidos fundamentos». Newman descubre en esta afirmación que ellos fundan iglesias en lugares que les han sido revelados providencialmente, lo que podría indicar que la abadesa —al componer este poema— podría haber recordado su propia visión del lugar en el que se erigiría Rupertsberg, su nuevo monasterio.

32. *O SUCCESSORES*
DE CONFESSORIBUS

O successores fortissimi leonis
inter templum et altare
dominantes in ministratione eius,
sicut angeli sonant in laudibus
et sicut assunt populis in adiutorio,
vos estis inter illos,
qui hec faciunt
semper curam habentes
in officio agni.

32. ¡HEREDEROS DEL MÁS PODEROSO LEÓN!
DE LOS CONFESORES

¡Herederos del más poderoso León!
entre el templo y el altar
dominando en su ministerio,
así como los ángeles resuenan en alabanzas
y asisten a los pueblos con su amparo,
vosotros estáis entre aquellos
que hacen esto,
esmerándose siempre
en el servicio del Cordero.

28. Con respecto a los ángeles, véanse poemas 21, *O gloriosissimi*, y 22, *O vos angeli*.

COMENTARIO

Para la interpretación de esta antífona para los confesores no es posible, tal como lo hemos venido haciendo, diferenciar claramente cada símbolo o figura para después dilucidar su significado en el contexto del poema. Aquí, los símbolos tales como «León» o «Cordero» y palabras tales como «servicio» o «ministerio» no sólo están ligados en este canto, sino también en su concepción misma.

Los confesores —imitadores de Cristo en el poema anterior— son ahora los «herederos del más poderoso León». En el Apocalipsis se establece un contraste sorprendente entre la debilidad del Cordero inmolado[29] y el poder que le confiere su exaltación al cielo. Así, Cristo, que es Cordero en su muerte redentora, es al mismo tiempo un león cuya victoria ha liberado al pueblo de Dios, cautivo de los poderes del mal (Ap 5,5 ss.; 12,11). Como partícipe mantiene el trono de Dios (22,1-3), recibe junto a Él la adoración de los seres celestes (5,8-13; 7,10), se le ve investido de un poder divino. Es Él quien ejecuta los decretos de Dios contra los impíos (6,1) y su cólera los sume en el pavor (6,16), es Él mismo quien conduce la guerra escatológica contra los poderes del mal, y su victoria lo consagrará como «rey de reyes y Señor de señores» (17,14; 19,16). Él no encontrará su dulzura primera sino hasta que sean celebradas sus nupcias con la Jerusalén celeste, que simboliza a la Iglesia (19,7-9; 21,9). El Cordero será ahora pastor para conducir a los fieles hacia las fuentes de agua viva de beatitud celeste (cf. Léon-Dufour *et al.* 1993: 191-193).

Volviendo al león, podemos señalar además que es el símbolo del poderío y de la soberanía, del sol, del oro y de la fuerza penetrante de la luz y del Verbo; Cristo es el león de Judá (Ap 5,5). El león es asimismo símbolo de poder y justicia, como vemos en las imágenes de los leones del trono de Salomón, de los reyes de Francia o de los obispos medievales. Es también el símbolo de Cristo juez y de Cristo doctor cuando lleva el libro o el rollo. En la misma tradición se le asocia con Marcos el evangelista.

En la iconografía medieval, la cabeza y la parte anterior de este animal corresponden a la naturaleza divina de Cristo, mientras que la parte posterior, más débil, se asocia con la naturaleza humana. El león es una de las figuras alegóricas más utilizadas tanto por la tradición islámica como por la cristiana. El Pseudo-Dionisio Areopagita señala que la teología da a ciertos ángeles aspecto de león, pues «la forma de

29. Respecto al Cordero pascual, véase poema 29, *O victoriosissimi triumphatores.*

león da a entender la autoridad y la fuerza invencible de la santa inteligencia» (Chevalier 1988: 637). A la luz de estas consideraciones, no es extraño encontrar que el *Physiologus* atribuya maravillosas circunstancias al nacimiento de este animal:

> Cuando la leona trae el hijo al mundo, lo pare muerto y vela junto al cadáver, hasta que el tercer día viene el padre y le sopla la cara... [la leona] se sienta frente a él tres días enteros y lo mira [al cachorro]. Pero aparta la mirada, porque no está vivo. El león macho lo resucita soplando el aliento vital dentro de los orificios de la nariz [...] Así también los incrédulos paganos, durante los tres días de reposo en el sepulcro y la resurrección de nuestro señor Jesucristo levantaron los ojos hacia él y fueron hechos vivos [espiritualmente...] Cuando vino el león macho, es decir, la palabra viva, él [el Espíritu Santo] sopló sobre ellos y los hizo vivos (citado en Biedermann 1996: 165).

De este modo, se puede entender que los confesores —tal como se señaló en el poema anterior—, al ser testigos de la fe, profesarla y confesarla, es decir, librar a otros de sus pecados, heredan la tarea escatológica del León contra los poderes del mal, que son sepultados por los confesores (cf. *Scivias* II.6.83). Respecto al perdón de los pecados, debemos señalar que Cristo corona su obra al obtener para los pecadores el perdón de su Padre. Él ora (Lc 23,34) y vierte su sangre (Mc 14,24) en perdón de los pecados (Mt 26,28). Ésta es la dimensión de Cristo como cordero, que quita los pecados del mundo (Jn 1,29) para la salvación del mismo (cf. Léon-Dufour *et al.* 1993: 682). Podemos señalar además que, simbólicamente, el cordero no debe nada a las concepciones paganas de tiempos precristianos, su elección procede exclusivamente del Génesis, del Pentateuco, de las profecías de Isaías y de Jeremías, del evangelio y del Apocalipsis de Juan. Así, en la Biblia el cordero aparece sobre el altar de Abel como la primera hostia que el Creador aceptó favorablemente; cumple un papel protector y un oficio expiatorio en las prescripciones transmitidas por Moisés a los hebreos (Ex 12,1-24). Los textos proféticos de Isaías que anuncian al Mesías como víctima redentora señalan:

> Todos nosotros como ovejas erramos, cada uno marchó por su camino, y Yahvé descargó sobre él la culpa de todos nosotros. Fue oprimido y él se humilló y no abrió la boca. Como un cordero al degüello era llevado, y como oveja que ante los que la trasquilan está muda, tampoco él abrió la boca (Is 53,6-7).

Juan el Bautista, recordando estos textos antiguos, dice de Jesús que iba por el valle del Jordán: «He ahí el cordero de Dios, que quita

el pecado del mundo» (Jn 1,29), y al verlo nuevamente al día siguiente afirma: «He aquí el cordero de Dios» (Jn 1,36). Y en el Apocalipsis, como ya hemos señalado, se termina de configurar la imagen del cordero como víctima expiatoria y propiciatoria que sustituye a la humanidad culpable. Los primeros que lo representaron parecen haber querido ver en él la víctima sufriente de la tierra, más que la víctima triunfante del cielo, pues sus imágenes más antiguas lo muestran echado y no de pie. Desde sus primeros tiempos hasta bastante después de recibir de Constantino la libertad de vivir a plena luz, el cordero, ocupando su lugar en el centro de un árbol teñido de sangre redentora, fue el emblema predilecto de la Iglesia para representar a Cristo. Esta costumbre iconográfica persistió hasta mucho después de la aceptación de la representación de la imagen corporal de Jesús en el madero de su suplicio. En el Medievo, el Cordero se representó casi siempre de pie, sangrando abundantemente por la gran herida que se abre en su pecho, o más raramente en su garganta (cf. Charbonneau-Lassay 1996: 157 ss.). Cristo, como cordero, comunica a los apóstoles el poder de perdonar los pecados.

Respecto de la línea 2, Newman (1998) indica que, si bien los confesores no son llamados realmente mártires, para Hildegard son merecedores de dicho título, y esto es lo que la lleva a evocar el sacrificio de Zacarías[30] que Jesús menciona al pronunciar siete maldiciones contra los escribas y fariseos:

> Para que caiga sobre vosotros toda la sangre inocente derramada sobre la tierra, desde la sangre del inocente Abel hasta la sangre de Zacarías, hijo de Baraquías, a quien matasteis entre el santuario y el altar (Mt 23,35).

Si consideramos nuevamente el servicio oficiado por el Cordero, éste es expresado por la palabra *ministratio*, que deriva del verbo *ministrare* que significa ayudar, asistir, pero también oficiar, y en una acepción más específica, servir en un ritual eclesiástico (cf. Niermeyer 1997: 690); y por el sustantivo *officium*, que significa igualmente servicio, y en un sentido más marginal, cualquier servicio divino (cf. *ibid.*: 783). Con respecto al «servicio» se debe tener en cuenta que es Cristo el verdadero Servidor, pues Jesús salva a los hombres al negarse a ser servido, y su servicio revela cómo el Padre quiere ser servido: quiere que ellos se consuman en el servicio de sus hermanos

30. Su asesinato es el último que refiere la Biblia, mientras que el de Abel es el primero.

como Jesús mismo lo ha hecho, Él, que es Señor y Maestro: «tampoco el Hijo del hombre ha venido a ser servido, sino a servir y a dar su vida como rescate por muchos» (Mc 10,45); «Porque os he dado ejemplo [...] no es más el siervo que su amo, ni el enviado más que el que lo envía» (Jn 13,15 ss.); «Yo estoy en medio de vosotros como el que sirve» (Lc 22,27). Por esto, la predicación apostólica le ha dado a Jesús el título de «Servidor», dado que, al anunciar el misterio de su muerte (Hch 3,13-18; 4,27 ss.), ha sido fuente de bendición y de luz para las naciones (Hch 3,25 ss.; 26,23). El Cordero, al ser inmolado injustamente como Servidor (Hch 8,32 ss.), salva a los rebaños perdidos. Dado lo anterior, para Mateo (12,18-21) Jesús es el servidor que anuncia la justicia a las naciones, y en él se cumple lo dicho por el profeta Isaías (42,1-4):

> He aquí mi Siervo a quien yo sostengo, mi elegido, en quien se complace mi alma. He puesto mi espíritu sobre él: dictará ley a las naciones.

Asimismo, un himno le permite a Pablo presentar el misterio de Cristo y de su caridad con una brevedad impactante: éste proclama que Cristo entra en la gloria al tomar la condición de servidor, y al morir en la cruz para obedecer a su Padre (Flp 2,5-11), la profecía del servidor anuncia entonces el sacrificio redentor del Hijo de Dios hecho hombre. Ya que en los textos neotestamentarios se perfila de este modo a Cristo en cuanto servidor, se les dará una tarea similar a los seguidores de Cristo. Así, en lo sucesivo, los servidores de Dios son servidores de Cristo (Rm 1,1; Ga 1,10; Flp 1,1, cf. Tt 1,1), y ellos son en principio servidores de la Palabra (Hch 6,4; Lc 1,2), aquellos que anuncian el Evangelio cumplen así un servicio sacro (Rm 15,16; Col 1,23; Flp 2,22). Por otra parte, todos los cristianos al ser bautizados pasan del servicio del pecado al servicio de la justicia y de Cristo, que es la libertad (Jn 8,31-36; Rm 6-7; cf. 1 Co 7,22; Ef 6,6). La gracia los ha hecho pasar desde la condición de servidores a la de amigos de Cristo (Jn 15,15) (cf. Léon-Dufour *et al.* 1993: 849 ss.).

Tal como en el poema anterior —donde los confesores tenían «los deberes del orden angélico»— se recalca aquí la condición de los confesores como cercana a la de los ángeles, si bien ahora «asisten a los pueblos con su amparo»[31]. Tanto la línea del poema anterior como la del presente evocan la función mediadora de los seres angélicos, quienes transmiten finalmente la iluminación a hombres escogidos.

31. Cf. poema 22, *O vos angeli.*

De igual manera, estos últimos hombres iluminan al resto, entendiéndose así ambas expresiones.

Para finalizar, debemos subrayar que el tema principal de este poema es la exaltación de la labor de los confesores en cuanto es una labor heredada de Cristo en sus dos aspectos: como León y como Cordero.

33. *O MIRUM ADMIRANDUM* *DE SANCTO DYSIBODO*

O mirum admirandum,
quod absconsa forma
precellit,
ardua
in honesta statura,
ubi vivens altitudo
profert mistica.

Unde, o Disibode,
surgens in fine
succurrente flore
omnium ramorum mundi,
ut primum surrexisti.

33. ¡MARAVILLA DE MARAVILLAS! DE SAN DISIBODO

¡Maravilla de maravillas!,
de la cual una forma oculta
sobresale,
elevada
en una noble estatura,
donde la altura que da vida
revela los misterios.

Por ello, Disibodo,
te alzarás al final
con la ayuda de la flor
de todas las ramas del mundo,
como te elevaste al principio.

COMENTARIO

Esta antífona para san Disibodo, al igual que el responsorio siguiente y el poema 59, *O presul vere civitate*, fueron la respuesta que Hildegard le dio a una petición de Kuno, abad de Disibodenberg[32], quien le escribió en los primeros años de 1150 diciéndole:

> Solicito que si algo de nuestro patrono beato Disibodo, Dios a vos ha revelado, vos me lo hagáis saber para que se lo transmita a mis hermanos (*Ep* LXXIV).

Hildegard, al parecer, aún enfadada con este abad por los obstáculos que había puesto para su traslado junto a sus dieciocho monjas al nuevo monasterio de Rupertsberg, le respondió con una carta poco amable, si bien accedió a su petición, tal como consta en su epistolario:

> [...] me pediste que te escribiera cualquier cosa que yo hubiese visto o hubiese inteligido del beato Disibodo, bajo cuyo patrocino estás tú. Estas cosas del beato Disibodo vi, escuché y comprendí de este modo: [nombra aquí los poemas] (*Ep* LXXIV).

Además de estos cantos, Hildegard escribió la vida de este santo —a petición del abad Helenger, sucesor de Kuno— que Pernoud (1998: 31) narra del siguiente modo:

> [Disibodo fue un] irlandés que en el siglo VII se había establecido a orillas del Rin junto con otros tres compañeros, y que se convirtió en su abad sin por ello abandonar la vida eremítica, vivió apartado de sus monjes, salvo para rezar el oficio, hasta su muerte, ocurrida en torno al año 700. Participó en aquella inmensa cruzada migratoria de irlandeses que, a lo largo de la Edad Media, dejaban su isla, en espíritu de sacrificio, para ir a instalarse a lugares preferentemente desiertos y llevar allí una vida contemplativa.

En la *Vita* leemos también que el anhelo de Disibodo por la vida eremítica no fue fácil de satisfacer. Sus padres fueron expulsados de su patria por un tirano. Ya mayor, fue elegido obispo, pero al ser objeto de las maledicencias de su pueblo y de sus monjes, se convirtió en peregrino. Y, luego de peregrinar por muchas regiones, llegó a Alemania, donde pudo por fin servir a Dios alejado del mundo. Newman (1998: 290) añade que este santo habría erigido su ermita

32. Recordemos que Disibodenberg fue el monasterio en el que habitó antes la visionaria, dejándolo para fundar Rupertsberg, pese a la oposición de la comunidad masculina del mismo.

en una pendiente boscosa en la confluencia del Nahe y del Glan, estableciendo el monasterio en la cima de la montaña. Agrega, además, que Disibodo estaría dotado con los dones de consejo espiritual y sanación. Este último don se habría manifestado incluso tras su muerte —acaecida a sus 81 años—, pues se realizaron milagrosas curaciones en su tumba. La ubicación de la ermita es narrada por Hildegard:

> Pues luego cuando hubo recorrido los alrededores de este monte, y considerado atentamente un cierto lado de éste, lo agradable de éste, el habitarlo plugo mucho a su alma, pues la altura de él presentaba un acceso difícil para los que venían, y los ríos que fluían de otra parte, y que permanecían en ese lugar reconfortarían al cuerpo; y oraba diciendo: «Señor, que habitas sobre los cielos, y riges el abismo, te ruego para que lo agradable de este lugar se vuelva en agrado para las almas; pues corresponde que en este lugar seas servido fielmente por un pueblo fiel» (*Vita Disibodi*).

De este modo, la *Vita* que Hildegard escribió del patrono de su primer convento es indispensable para comprender este poema, que de otra manera resultaría indescifrable. En primer lugar, debemos destacar que la profetisa denomina a este santo «maravilla de maravillas», resaltando así la vida que eligió Disibodo, una vida ejemplar en cuanto a su humildad. Tal como señala Newman (1998: 291), las líneas 3 y 4, «de la cual una forma oculta sobresale», vienen a reiterar la preferencia de este santo desconocido por vivir su vida retirada en una ermita, apartado incluso del monasterio que fundó. Las dos líneas siguientes destacan la estatura que alcanza Disibodo porque ha sido humilde. La humildad que lo lleva a buscar una vida retirada en la montaña, volviéndolo así «una forma oculta», lo hace también elevarse «en una noble estatura». La «montaña» es símbolo de la proximidad de Dios, dado que la montaña se eleva por encima del nivel cotidiano de la humanidad y llega a la proximidad del cielo; es éste el sentido que recogen las peregrinaciones a montañas sagradas, al buscar apartarse gradualmente del plano de lo cotidiano y lograr así la ascensión espiritual (cf. Biedermann 1986: 309). Incluso, en la visión simbólica del mundo «el monte de la Casa de Yahvé será asentado en la cima de los montes, se alzará por encima de las colinas» (Is 2,2), visión bíblica que Hildegard seguramente conocía, pues en su *Scivias* (I.1) ubica a Dios sentado en la cima del monte santo. No es sorprendente, por lo tanto, que la montaña sea «la altura que da vida», puesto que allí, en la comunión con la divinidad, Disibodo encontró la vida verdadera, y por ello, al buscar la ascensión espiritual, «le fueron

revelados los misterios». Nótese el juego entre la elección de Disibodo por retirarse a la «altura» y la «noble estatura» que alcanza por ello.

Es esta vida retirada y humilde —humildad evidenciada por la elección de vivir más abajo que su propia comunidad— la que será recompensada «al final», es decir, al fin de los tiempos, cuando este beato sea alzado «con la ayuda de la flor de todas las ramas del mundo». La «flor» mencionada en esta frase corresponde, naturalmente, a Cristo como hemos visto en reiteradas ocasiones[33]; mientras «todas las ramas del mundo» puede estar aludiendo al árbol de Jesé, siendo ahora las ramas la comunidad cristiana. La última línea «como te elevaste al principio» se refiere a la vida ejemplar de Disibodo, quien al ser humilde se elevó sobre los demás hombres.

Como última reflexión, podemos añadir que la *Vita* que escribió Hildegard para Disibodo podría considerarse como un ejemplo importante dentro del género hagiográfico y como una manifestación de la escritura sobre la espiritualidad del desierto. Hagiografías como éstas —siguiendo a Le Goff (1986: 27 ss.)— se basan en textos fundamentales transmitidos al cristianismo occidental por la «epopeya del desierto», que comienza en Oriente ya en el siglo IV. Los dos modelos clásicos del ideal desértico son la *Vida de Antonio*, escrita por Atanasio, obispo de Alejandría (*ca.* 360), y la *Vida de Pablo de Tebas, primer eremita*, cuyo autor fue san Jerónimo (*ca.* 374-379).

En el caso de Pablo de Tebas, su desierto es «una montaña, una caverna, una palmera y un manantial». Por su parte, Antonio escoge vivir a partir de los sesenta años en una gruta en la montaña. Su biógrafo describe este hábitat particularmente riguroso y árido como un paraíso terrestre. Aquellos, en cambio, que anhelan este ideal desértico en Occidente, deben realizarlo en un mundo templado, sin grandes extensiones áridas. Por esto, este desierto tiene una naturaleza absolutamente diferente: es el bosque. En este contexto no resulta difícil entender la vida de Disibodo como una vida en el desierto. Esta idea se refuerza al considerar la vida de Columbano (*ca.* 540-615), el más célebre de los monjes irlandeses, quien como Disibodo debe errar de lugar en lugar desde su partida de Irlanda hasta encontrar la ladera de su anhelado desierto, sufriendo la censura de los nobles que lo rodeaban, tal como Disibodo sufría la de sus compañeros de fe.

33. Al respecto, véanse los poemas 11, *O tu illustrata*; 19, *O tu suavissima virga* y 20, *O quam preciosa*, donde María concibe o da a luz «una flor», además del comentario al poema 27, *O speculum columbe*.

34. *O VIRIDITAS DIGITI DEI*
DE SANCTO DYSIBODO

O viriditas digiti dei,
in qua deus constituit plantationem,
que in excelso resplendet
ut statuta columna.

Tu gloriosa in preparatione dei.

Et o altitudo montis,
que numquam dissipaberis in discretione dei,
tu tamen stas a longe ut exul,
sed non est in potestate armati,
qui te rapiat.

Tu gloriosa in preparatione dei.

Gloria patri et filio
et spiritui sancto.

Tu gloriosa in preparatione dei.

34. ¡TÚ, VERDOR DEL DEDO DE DIOS!
DE SAN DISIBODO

¡Tú, verdor del dedo de Dios!,
en el que Dios plantó un viñedo,
que resplandece como una columna
erigida en lo alto.

Tú [eres] glorioso en la preparación para Dios.

¡Y tú, altura de la montaña!,
que nunca serás destruida por el juicio de Dios,
sin embargo estás de pie en la lejanía como un exiliado,
pero no está en el poder del hombre armado
arrebatarte.

Tú [eres] glorioso en la preparación para Dios.

Gloria al Padre y al Hijo
y al Espíritu Santo.

Tú [eres] glorioso en la preparación para Dios.

COMENTARIO

Este responsorio para san Disibodo es continuación de la antífona anterior (cf. Newman 1998: 291). Aquí, Disibodo es llamado «verdor del dedo de Dios», asimilándose al Espíritu Santo, quien es por excelencia el creador de la vida[34]. Podemos indicar al respecto que simbólicamente el verdor vegetal es la fuerza creadora de la tierra, la juventud primera o recobrada; pero también la involución a un estado ingenuo natural o primitivo (cf. Cirlot 1997: 462). Por su parte, la simbología cristiana ve el verde a la misma distancia del azul del cielo que del rojo del infierno, dado que es un color intermedio, tranquilizante, refrescante y humano, es el color del recogimiento y de la esperanza de la resurrección (cf. Biedermann 1996: 476). Es así como en el Eclesiástico (40,22) se señala que «gracia y belleza el ojo desea, pero todavía más el verdor de los campos». Hildegard, quien a menudo se refiere a la *viriditas*[35], valora la esmeralda a causa de su color, y la describe así:

> [...] se origina por la mañana temprano, al salir el sol. El verde de la tierra y de las hierbas florece entonces con mayor frescor, porque el aire aún está frío, pero el sol ya calienta y los vegetales absorben el verde con la misma avidez que el cordero la leche. El calor del día apenas es suficiente para cocer este verdor y alimentarlo [...]. Por ello la esmeralda es un poderoso remedio contra todas las debilidades y enfermedades del hombre, porque el sol la produce y su sustancia procede del verde del aire (*Ph*, libro IV).

La expresión *digiti dei* fue utilizada con un sentido similar en el poema 14, *Cum processit factura*, donde el dedo de Dios se relaciona asimismo con la creación, si bien específicamente la de los hombres.

Y es en este verdor del dedo de Dios en el que ahora el Altísimo planta una «viña». Newman (1998) señala que esta «viña» es una referencia tradicional a las comunidades religiosas. Pero es también una palabra de uso frecuente en las Escrituras. Así, Noé, el justo, planta una viña sobre una tierra que Dios ha prometido no maldecir nunca más (Gn 8,21; 9,20). Y la presencia de los viñedos sobre la tierra es símbolo de que la bendición de Dios no ha sido completa-

34. Recuérdese aquí la discusión acerca de la Palabra, que como manifestación del Espíritu de Dios es «realidad dinámica, potencia de los efectos vistos, mensajero viviente», tal como vimos en el poema 1, *O vis eternitatis*.

35. Para mayor discusión de la importancia del verdor para Hildegard, véase el poema 41, *O nobilissima viriditas*.

mente destruida por el pecado de Adán (Gn 5,29). Pero Israel se convierte en una viña infiel a Dios, por lo que Isaías increpa al pueblo elegido, pues a Dios que ama su viña, y ha hecho todo por ella, se le ha dado la vendimia agria de la sangre derramada, en lugar del fruto de la justicia (Is 5,1-7).

Retomando el texto de Isaías, Jesús resume así la parábola del pueblo elegido: Dios no ha cesado de cuidar los frutos de su viña, pero en lugar de escuchar a los profetas que les ha enviado, los viñadores los han maltratado (Mc 12,1-5; cf. Lc 20,9-15). Él envía entonces a su Hijo bien amado; en respuesta, los jefes del pueblo colmarán su infidelidad al matar al Hijo, del que la viña es la herencia. Por ello los culpables serán castigados, pero la muerte del Hijo abrirá una nueva etapa del designio de Dios, dado que, confiada a los viñadores fieles, la viña dará finalmente su fruto (Mc 12,7 ss.; Mt 21,12 ss.). Para recoger su vendimia, Dios recibirá a todos los obreros. Se descubre así a Jesús como verdadera viña, ya que lo que Israel no ha podido dar a Dios, Jesús se lo da. Es Él quien es el verdadero Israel, Él ha sido plantado por su Padre, rodeado de cuidados y podado a fin de traer un fruto abundante (Jn 15,1 ss., Mt 15,13). En efecto, Él lleva su fruto al dar su vida, al verter su sangre (Jn 15,9-13; cf. 10,10-17), y el vino fruto de la viña será el misterio eucarístico. La verdadera viña es Él, pero también la Iglesia, donde los miembros están en comunión con Él (cf. Léon-Dufour *et al.* 1993: 948-950).

Hildegard, por su parte, describe la vida del santo siguiendo el modelo de Cristo, pues la «viña» que planta el padre es Jesús. La imitación del modelo es evocada también en relación con la actividad del jardinero:

> Quien es cogido por el temor de Dios, hace como el buen aromático, que en su jardín planta especias y perfumes, siempre dedicado para que su jardín sea verde y no árido. Pues este santo recordó en sus ocupaciones las palabras de la Sabiduría, donde dice: «a cosechar mi mirra y mi bálsamo» (Ct 5,1) (*Vita Disibodi*).

La imagen de Disibodo como viña evoca el poema 27, O *speculum columbe*, donde Juan el Evangelista es un «admirable florecimiento» plantado por el altísimo jardinero. Pero ambos, en su imitación a Cristo, parecen acceder al lugar que le corresponde a Jesús mismo.

La utilización de la palabra «columna» en la línea 3 posee igualmente un referente bíblico, pues en el libro de Job (9,6) sólo Dios tiene el poder de derribar las columnas que sostienen el mundo el «día del juicio final», como hizo Sansón en la sala del banquete de los

filisteos (Jc 16,25-30). De este modo, Disibodo, que en las primeras líneas era similar a un viñedo, se convierte ahora, por su rigor ascético, en una columna resplandeciente. Probablemente, esta «columna erigida en lo alto» se refiere a la vida del santo en la montaña.

Esta imagen se repite en la línea 6, donde Hildegard lo llama «altura de la montaña»: recuérdese que en el poema anterior señalamos que la montaña —la «altura que da vida»— es un símbolo de la cercanía a Dios. Recordemos las dos escenas de la vida de Jesús —quien amaba retirarse a los montes para orar y se complacía en la soledad desértica— sobre las montañas: cuando es tentado por Satanás con el poder sobre el mundo entero (Mt 4,8) y cuando Jesús confiere a sus discípulos el poder que ha recibido de su Padre (28,16) (cf. Léon-Dufour 1993: 557 ss.). Y así como Cristo, Disibodo amaba la montaña, por lo que Hildegard lo identifica con su «altura», alcanzada por él al huir de las tentaciones del mundo en su vida contemplativa, y que, asegura, «nunca será destruida por el juicio de Dios». Newman nota en estas líneas un tono apocalíptico, tal como en el poema anterior. La referencia aquí apunta al final de los tiempos cuando todos los valles sean exaltados y todos los montes y cerros rebajados (Is 40,4), el monte de Disibodo será eximido, dado que él ya se ha humillado a sí mismo, al adoptar la postura ascética apartándose incluso de su propia comunidad.

En la línea 7, Disibodo está «de pie en la lejanía como un exiliado». Es importante recalcar aquí que, en la Edad Media, la palabra latina *peregrinatio* tiene además del sentido de peregrinación propiamente tal, el de exilio penitencial (cf. Niermeyer 1997: 787). En el sentido de peregrinación, debe recordarse que Disibodo deja Irlanda para encontrar el lugar propicio en el que honrar a Dios; de hecho, uno de los «capítulos» de su *Vita* se denomina «peregrinación hacia Germania». Respecto del sentido de exilio penitencial, podemos señalar que Le Goff (1986: 33), a propósito de la palabra bretona *peniti* —formada con la palabra desierto y que designa antiguos asentamientos de eremitas—, recuerda que el desierto es también la *penitencia*, sobre todo durante la época del gran movimiento penitente que va del siglo XI al siglo XIII. Como vimos en el poema anterior, la vida de Disibodo puede ser leída como una vida desértica, como una vida penitencial. Y tal como Cristo en los montes de Galilea, no es posible que Disibodo sea arrebatado por el hombre armado, es decir, llevarlo al pecado. Newman identifica al «hombre armado» con Satán, refiriéndose a la escena en Mateo 12,29, donde Jesús dice que su poder de expulsar demonios no proviene de Beelzebul, pues para saquear la casa del fuerte es menester primero atarlo.

A la luz de estas consideraciones, es bastante claro el sentido del responsorio, dado que los actos de Disibodo que lo alejan de este mundo son una preparación para la venida de Cristo, tal como lo fueran los del Bautista, quien en el desierto preparó el camino del Señor (Mc 1,3; cf. Is 40,3-4).

35. *O FELIX ANIMA*
(DE SANCTO DYSIBODO)

O felix anima,
cuius corpus de terra ortum est,
quod tu cum peregrinatione huius mundi
conculcasti.

Unde de divina racionalitate,
que te speculum suum fecit,
coronata es.

Spiritus sanctus etiam te
ut habitaculum suum
intuebatur.

Unde de divina racionalitate,
que te speculum suum fecit,
coronata es.

Gloria patri et filio
et spiritui sancto.

(Unde de divina racionalitate,
que te speculum suum fecit,
coronata es.)

35. ¡FELIZ ALMA!
(DE SAN DISIBODO)

¡Feliz alma,
cuyo cuerpo nació de la tierra!
A éste tú despreciaste
con el exilio de este mundo.

Por ello has sido coronada
con la divina razón
que te hizo su espejo.

El Espíritu Santo también
te miraba
como su morada.

Por ello has sido coronada
con la divina razón
que te hizo su espejo.

Gloria al Padre, al Hijo
y al Espíritu Santo.

(Por ello has sido coronada
con la divina razón
que te hizo su espejo.)

COMENTARIO

En este responsorio se canta el ascetismo de Disibodo, si bien, tal como señala Newman (1998: 291-292), este poema es una alabanza genérica que podría haber servido para cualquier santo ascético. Al cantar la victoria del alma sobre el cuerpo se descubre la tendencia dualista en el pensamiento de Hildegard, siendo esta victoria la que le permite a Disibodo llegar a ser el templo del Espíritu Santo (1 Co 6,19). Para profundizar en la aseveración de Newman respecto a la tendencia dualista que aquí se evidencia, conviene aludir en este punto, de manera sucinta, al papel del cuerpo y del alma en la tradición cristiana. En ésta, si bien existe la creencia de un más allá al cual accederán las almas de los muertos, ello no quiere decir que estas almas vivan allí sin su cuerpo: su existencia no puede expresarse sin cuerpo. En este mismo sentido, la doctrina de la inmortalidad del hombre no se identifica exactamente con la concepción cristiana de la espiritualidad del alma.

En el Antiguo Testamento, en el libro de la Sabiduría, que es el que trata la relación entre cuerpo y alma en la Biblia, se establece tal distinción, pero no con el fin de considerar la existencia verdadera del alma separada. Así, Dios, que tiene a los hombres en su mano (3,1; 4,14) puede resucitarlos porque Él ha creado al hombre incorruptible (2,23). La Biblia, que atribuye al hombre entero aquello que más tar-

de se reservará al alma, fruto de la distinción entre el alma y el cuerpo, no ofrece por ello una creencia disminuida de la inmortalidad. Las almas que esperan bajo el altar (Ap 6,9; 20,4) su recompensa (Sb 2,22), no existen allí mas que como una llamada a la resurrección, obra del Espíritu de la vida, no de una fuerza inmanente. En el alma Dios ha depositado una semilla de eternidad que germinará a su tiempo. Por su parte, la dignidad del cuerpo es afirmada por Pablo, quien considera que el cuerpo constituye una de las dignidades del hombre, la facultad de engendrar (Rm 1,24; 4,19; 1 Co 7,4; 6,13-20). El carácter perecedero y caduco del hombre se le atribuye a la carne y no al cuerpo, de modo que todo aquello que es puramente humano, sobre todo la vida pecaminosa, se le atribuye a la carne. Ahora bien, la carne tampoco es intrínsecamente mala, dado que ha sido creada por Dios, por lo que la distinción de Pablo no sirve para designar una naturaleza mala, sino la condición pecadora del alma. Si se toma la carne como norma de la existencia, la carne dicta al hombre su conducta, adquiriendo así una real autonomía, herencia del poder del pecado con sus prerrogativas y deseos, ella reduce a esclavitud a los que viven según la «ley del pecado» (Rm 7,25). El cuerpo regido por la carne se denomina «cuerpo del pecado» (Col 2,11), y es verdaderamente formado por la «carne del pecado» (Rm 8,3). Pero el pecado es vencido por Cristo, quien al tomar el «cuerpo de la carne» (Col 1,22), vino en una carne de condición pecadora, condenando de esta forma al pecado en la carne misma. En lo sucesivo, el cristiano ha crucificado la carne en Cristo (Ga 5,24); la lucha que queda no tiene un fin fatal, sino una victoria asegurada, según la cual el creyente, al recobrar su condición auténtica de creatura, no se confía en la carne y su debilidad, sino en la fuerza de la muerte del Salvador, fuente del Espíritu de vida (Léon-Dufour *et al.* 1993: 204).

Según Bernardo de Clairvaux —protector de Hildegard—, la carne es el primer enemigo del alma: corrompida desde su nacimiento aparece viciada por sus malos hábitos y oscurece el ojo interior. Bernardo pide a sus novicios que dejen su cuerpo en la puerta del monasterio, sólo el espíritu es admitido en el interior de los claustros (cf. Chevalier 1988: 252-253). Por su parte, Hildegard oscila entre una visión exacerbada de la dignidad del cuerpo y otra que se aleja de la visión tradicional recientemente expuesta. De este modo, en su concepción de la naturaleza humana, el hombre fue creado para alabar y trabajar, por lo que posee un espíritu terrestre y uno luminoso; no como los ángeles que fueron creados sólo como seres espirituales con el objeto de alabar. Es más, el hombre es la vestidura misma de

la Palabra de Dios, la criatura que eligió Dios como vestidura para desplegar su real majestad[36]. Esta visión exaltada de la dignidad humana es moderada por un dualismo que llega a afirmar que el cuerpo pecaminoso puede deshonrar al alma pura incluso en contra de su voluntad. Así, Hildegard se mueve entre una feliz afirmación del mundo y del cuerpo, y en un melancólico horror de la carne y, por ende, de su señor, el diablo[37]. Respecto de esto último, se puede señalar también que la visionaria asociaba la libertad moral y espiritual con una concepción dualista del ser: el alma forja su vía hacia la salvación divorciándose claramente de los deseos del cuerpo, por lo que en algunos de sus escritos la abadesa tiende hacia la renuncia del mundo, la trascendencia ascética y un fuerte dualismo moral (cf. Newman 1989).

Es este aspecto negativo respecto del cuerpo el que se nos ofrece en el presente responsorio, lo que queda en evidencia en las primeras tres líneas, en las cuales el alma de Disibodo es feliz por cuanto ha despreciado el cuerpo «nacido de la tierra». La renuncia del mundo también se presenta en la línea 4, en la que Disibodo se exilia «de este mundo», lo que se refiere en su caso particular a su vida eremítica, como ya hemos indicado en anteriores ocasiones. Este exilio supondría una mayor cercanía con la divinidad y, por lo tanto, la renuncia ascética conllevaría mayor felicidad, tal como indica Pablo (2 Co 5,6-8):

> Así, pues, siempre llenos de buen ánimo, sabiendo que, mientras habitamos en el cuerpo, vivimos desterrados lejos del Señor, pues caminamos en fe y no en visión [...] estamos llenos de buen ánimo y preferimos salir de este cuerpo para vivir con el Señor.

En la línea 7 se utiliza nuevamente la figura del espejo, tal como en el poema 27, *O speculum columbe*, donde indicamos que la función particular de los espejos es la de «retener el alma o la fuerza vital de la persona reflejada» (Biedermann 1996: 178); en este caso, Disibodo retendría las cualidades de la «divina razón», a la que obedece al elegir su vida retirada, por lo que su alma es «coronada». Esta imagen de coronación se encuentra en la epístola de Santiago 1,12:

36. Cf. los poemas 1, *O vis eternitatis*, y 5, *O quam mirabilis*.

37. A menudo, también, esta tensión toma la forma de una dicotomía entre un uso audaz y positivo del simbolismo sexual y de una visión muy negativa de la práctica sexual, tal como se comentó en relación con el poema 13, *Cum processit factura*.

¡Feliz el hombre que soporta la prueba! Porque, superada la prueba, recibirá la corona de la vida que ha prometido el Señor a los que le aman.

En las líneas 8-10 Disibodo llega a ser la morada del Espíritu Santo. Esta imagen es dada por Pablo (1 Co 6,19), quien pregunta: «¿O no sabéis que vuestro cuerpo es templo del Espíritu Santo, que está en vosotros y habéis recibido de Dios?», pero se condice también con el evangelio de Juan 1,14, donde se señala: «Y la Palabra se hizo carne, y puso su morada entre nosotros [...]»; incluso más pertinente es Jn 14,23, donde Jesús responde: «Si alguno me ama, guardará mi palabra, y mi Padre le amará, y vendremos a él, y haremos morada en él». Es así como Disibodo, guardando la palabra de Cristo al respetar su cuerpo como templo del Espíritu Santo, es digno de ser la morada del mismo.

36. *O BEATA INFANTIA*
(DE SANCTO DYSIBODO)

O beata infantia
electi Disibodi,
que a deo ita inspirata est,
quod postea sanctissima opera
in mirabilibus dei
ut suavissimum odorem balsami
exsudasti.

36. ¡TÚ, INFANCIA FELIZ!
(DE SAN DISIBODO)

¡Tú, infancia feliz
del elegido Disibodo,
que fue tan inspirada por Dios!,
por ello más tarde destilaste las más santas obras
entre las maravillas de Dios
como la más dulce fragancia del bálsamo.

COMENTARIO

En esta antífona sálmica para san Disibodo, Hildegard alaba su infancia. Respecto a esta última, la visionaria escribió que el santo fue un niño extremadamente bueno, estudioso, generoso y dedicado a la oración. Esta condición atribuida al santo patrono de Disibodenberg guarda correspondencia con la autorreferencia a la precocidad de la que Hildegard escribe en su *Vita*, en la que relata que ella ya tenía visiones desde los tres años (cf. Newman 1998: 292).

Y así —a semejanza de la visionaria misma— se considera en esta antífona a Disibodo como un «elegido», tal como antes había denominado «dulce elegido» a Juan el Evangelista en el poema 28, *O dulcis electe*. La denominación de «elegido» evoca tal vez al evangelio de Juan 15,16, donde Jesús, al señalarse como la vid verdadera, indica:

> No me habéis elegido vosotros a mí, sino que yo os he elegido a vosotros, y os he destinado para que vayáis y deis fruto, y que vuestro fruto permanezca; de modo que todo lo que pidáis al Padre en mi nombre os lo conceda.

Evoca asimismo las cartas de Pablo, donde Cristo es bendito: «por cuanto nos ha elegido él antes de la fundación del mundo, para ser santos e inmaculados en su presencia, en el amor» (Ef 1,4); y todo lo soporta «por los elegidos, para que también ellos alcancen la salvación que está en Cristo Jesús con la gloria eterna» (2 Tm 2,10).

En este poema la infancia de Disibodo, «tan inspirada por Dios», posibilita el don de sanación y de consejo espiritual que más tarde se atribuyen al santo, además de los milagros que se realizaron junto a su tumba; es decir, la destilación de «las más santas obras entre las maravillas de Dios». De lo acontecido tras la muerte de Disibodo Hildegard relata:

> [...] y tras muchas labores, y muchas tribulaciones, recibió a los ochenta y un años, el octavo Idus de julio, el fin de su vida presente. Y al Señor, al que había servido fielmente, volvió su espíritu presente. Yendo con Él, siguió a continuación un dulcísimo olor de bálsamo, como olor de mirra e incienso y de todos los aromas (*Vita Disibodi*).

En cuanto a la «fragancia del bálsamo», podemos indicar que su importancia se revela ya en las epístolas paulinas en las que aparece la imagen de los monjes como el «buen olor de Cristo» (2 Co 2,15-16). Esta imagen es retomada por la profetisa en su obra visionaria *Scivias*, al hablar de quienes imitan la pasión de Cristo como aromáticos:

> [...] pues cuando la Iglesia, ya afianzada, cobró fuerza, brotó, para esplendor suyo, un vivo aroma que pronunció los votos del camino de la secreta renovación [...] Sí, como bálsamo que con suavidad se destila del árbol, así surgió al principio este pueblo, de forma singular, en el desierto y en lugares retirados y, lo mismo que el árbol extiende sus ramas, lentamente medró hasta hacerse multitud plena (*Sc* II.5.13).

Ahora bien, específicamente la «dulce fragancia», siguiendo el Pontifical Germano Romano, significaría

> una reputación de virtudes sagradas esparcidas a lo lejos y a lo ancho por aquellos que son ungidos [...] con la gracia activa del Espíritu Santo (citado en Newman 1998).

Este uso puede descubrirse en una carta que enviaron a Hildegard los clérigos de Kircheim del Teck. En esta ciudad ella se había detenido en su viaje de predicación a la provincia de Suabia; los clérigos, representados por la persona de Werner, abad o preboste de la comunidad de las parroquias locales, le solicitaron el texto del sermón que les había pronunciado, diciendo:

> El perfume de vuestras virtudes ha llenado vastos espacios de la tierra, y ya que no sólo vuestro corazón ha embellecido el mundo obrando para el bien, sino también profetizando el futuro y permitiendo por la gracia del Espíritu contemplar las cosas celestes, encontramos que es cosa digna, aunque nosotros seamos indignos, encomendarnos a vuestra santidad como fraternidad (Pernoud 1998: 123).

Se puede notar además que la expresión «la más dulce fragancia del bálsamo» es también utilizada por Hildegard en su obra visionaria *Scivias*, al referirse a las palabras de Salomón (Ct 2,3):

> Porque, nacido de la Virgen, tiene un dulcísimo sabor y emana un poderoso ungüento: el bálsamo de la resurrección a la vida, por la que los muertos se han levantado, el bálsamo celestial que cura las heridas de los pecados por Su encarnación, llena de santidad y dulzura en todas las virtudes y en la virginidad (*Sc* III.8.16).

En este poema Disibodo, al igual que Jesús en el párrafo anterior, se encuentra en relación con el bálsamo, es decir, con el habitar en la vida ofrecida por Cristo, que cura las heridas de los pecados.

37. *O FELIX APPARICIO*
DE SANCTO RUPERTO

O felix apparicio,
cum in amico dei Ruperto
flamma vite choruscavit,
ita quod caritas dei
in corde eius fluxit
timorem domini amplectens.

Unde etiam agnitio eius
in supernis civibus
floruit.

37. ¡IMAGEN FELIZ!
DE SAN RUPERTO

¡Imagen feliz!
cuando en Ruperto, el amigo de Dios,
fulguró la llama de la vida,
de modo que el amor de Dios
en su corazón fluyó
abrazando el temor al Señor.

Y por ello su reconocimiento
floreció
entre los ciudadanos del cielo.

COMENTARIO

En esta antífona sálmica se alaba la vida de san Ruperto, patrono del convento que Hildegard funda al abandonar Disibodenberg. Siguiendo a Newman (1998: 293-294), podemos establecer que el culto a este santo se reactivó alrededor de 1150, cuando Hildegard reconstruyó la iglesia que había estado por largo tiempo en ruinas. Escribió, al igual que para Disibodo, la *Vita* de Ruperto, al parecer en un momento en el que la abadesa estaba empeñada en recuperar dotes y derechos de sus monjas ya instaladas en Rupertsberg.

En esta *Vita*, Hildegard relata que Ruperto era el nieto de un príncipe carolingio, que poseía vastas propiedades cerca de Bingen. Su padre, Robolaus, era un pagano, su madre, Bertha, cristiana. Al

morir Robolaus tempranamente, su mujer adoptó la vida de una viuda piadosa y crió a su hijo en el temor de Dios. Cuando Ruperto tenía quince años hizo una peregrinación a Roma y, a su regreso, empezó a donar sus propiedades a los pobres y a construir iglesias en sus tierras. A los veinte años, Dios terminó con la breve, aunque santa, vida de Ruperto, sin que fuese corrompido por sus amigos mundanos. Su madre le sobrevivió por veinticinco años y fundó un monasterio en el lugar de su tumba; éste fue destruido por los normandos hacia el año 882, permaneciendo en ruinas hasta el siglo XII.

Volviendo a nuestra antífona, podemos notar el uso de la palabra *apparicio*, que hemos traducido como «imagen», si bien se debe considerar que en el Medievo tal palabra —en realidad, *apparitio*— significa «epifanía de Cristo» (Niermeyer 1997: 51). En cuanto al término «imagen», se debe tener en cuenta que ya en el capítulo primero del Génesis, el hombre es la imagen de Dios, y en su semejanza, comparte el poder de dominación sobre el mundo de las creaturas (Gn 1,26 ss.) y también el poder, si no de crear, al menos de procrear seres vivientes a la imagen de Dios (Gn 1,27; 5,1 ss.). Pero el hombre no es sino una imagen imperfecta, al contrario de la Sabiduría, que es «espejo inmaculado de la actividad de Dios e imagen de su bondad» (Sb 7,26). Por otra parte, se puede encontrar el tema de Cristo como imagen de Dios, pues Cristo es un reflejo de la gloria de Dios (Jn 17,5-24). Finalmente, es Pablo quien a la luz de la sabiduría —la imagen perfecta— reconoce a Cristo el título de imagen de Dios (2 Co 3,18 - 4,4), quien por filiación es imagen en la epístola de Pablo a los Romanos (8,29) y precede, en la epístola a los Colosenses (3,10), la formación del hombre nuevo. Así, el hombre como imagen imperfecta y pecadora necesita de la imagen perfecta que es Cristo para encontrar y cumplir su destino original: bajo la acción del Señor el cristiano se transforma a la gloria en esta imagen del Hijo, primer nacido de una multitud de hermanos (Léon-Dufour *et al.* 1993: 414 ss.).

En este poema, Ruperto, al seguir el ejemplo y la palabra de Cristo, se transforma en una «imagen feliz». Esta afirmación se corrobora sobre todo en la *Vita* que Hildegard nos narra del santo, en la cual, en oposición al joven rico del que nos habla Mateo (19,16-24), Ruperto es capaz de alcanzar la perfección al dar sus muchos bienes, librándose del peligro de las riquezas, que hace que sea «más fácil que un camello entre por el ojo de una aguja, que el que un rico entre en el reino de los cielos», mereciendo así la vida eterna, la recompensa prometida al desprendimiento (Mt 19,27-29).

La denominación de amigo de Dios tiene asimismo asidero bíblico. En el evangelio de Juan, Jesús proclama:

> Vosotros sois mis amigos, si hacéis lo que yo os mando. No os llamo ya siervos, porque el siervo no sabe lo que hace su amo; a vosotros os he llamado amigos (15,14-15).

Por su parte, el apóstol Santiago, al establecer que el hombre es justificado por las obras y no sólo por la fe, ofrece como ejemplo a Abrahán, de quien, al ofrecer a su hijo sobre el altar, se dice: «Creyó Abrahán en Dios y se le consideró como justicia y se le llamó amigo de Dios» (2,23). Es así como Ruperto, quien ya había sido denominado «imagen feliz», es también el «amigo de Dios», tal como antes Hildegard había sostenido que Juan el Evangelista era el hijo especial del Cordero «en la amistad elegida de una nueva progenie»[38].

Y en Ruperto, el nuevo santo patrono de Hildegard, «fulguró la llama de la vida», frase que evoca al evangelio según Mateo 3,12, donde el Bautista dice: «Yo os bautizo con agua en señal de conversión; pero aquel que viene detrás de mí es más fuerte que yo [...] Él os bautizará con Espíritu Santo y fuego» (cf. Lc 3,16). Se debe recordar también que en la primera fiesta de Pentecostés el Espíritu Santo se posó en figura de lenguas llameantes sobre los apóstoles. Esta figura de la llama aparece también en la obra *Scivias* como un «lucidísimo fuego»:

> Este *lucidísimo fuego* que ves representa al Dios Vivo y Omnipotente, cuyo clarísimo fulgor nunca ha sido oscurecido por la iniquidad; *inabarcable* es siempre, porque nada hay que pueda dividirlo ni en principio ni en fin, ni destello de la ciencia de sus criaturas capaz de aprehenderlo tal como es; *inextinguible* permanece, pues es la plenitud que no conoce fin; y es *viviente todo*: nada hay oculto para Él, que desconozca; y *todo vida* porque cuanto vive recibe de Él la vida [...] (*Sc* II.1.1).

Más adelante, en el mismo *Scivias*, la visionaria afirma que «igual que la llama en un solo ardor tres fuerzas posee, hay un solo Dios en tres personas», dando la siguiente descripción:

> El brillante fulgurar, el vigor arrebolado y el aliento ígneo componen la llama: brillante fulgurar para que alumbre, vigor arrebolado para que medre, aliento ígneo para que arda. Entonces, en el brillante fulgurar contempla al Padre, que irradia Su claridad sobre los fieles

38. Cf. poema 27, O *speculum columbe*.

> con paterno amor; en el vigor arrebolado, ínsito en la llama y por el que manifiesta su virtud, reconoce al Hijo, que recibió de una Virgen Su cuerpo[39] y en el que la divinidad reveló sus maravillas; y en el aliento ígneo descubre al Espíritu Santo, que ilustra con ardor las mentes de los fieles. Pero igual que allí donde no haya brillante fulgurar, vigor arrebolado y aliento ígneo, no se verá llama, allí donde no sea adorado el Padre con el Hijo, y el Espíritu Santo, Dios no será dignamente venerado (*Sc* II.2.6).

Podemos afirmar entonces que Hildegard asocia a Ruperto con la llama, y así lo relaciona con Dios, lo que se resalta en las líneas 4 y 5 por el hecho de que fluya «el amor de Dios en su corazón», y de este modo abrace «el temor al Señor».

Respecto a la línea 6, podemos indicar también que quienes ni aun por el «temor de Dios» quieran enmendarse, deben ser «arrojados como lobos por estos mismos compañeros Míos, [para que] no envilezcan Mi grey [...]» (*Sc* II.5.51). Ruperto, en cambio, no es arrojado, sino que su reconocimiento florece «entre los ciudadanos del cielo», tal como anticipó en un sueño a sus doce años:

> Y por aviso del Espíritu Santo vio en un sueño a cierto anciano que, teniendo un bello rostro, lavó a ciertos niños pequeños en agua limpia, a los que después condujo a cierto jardín, abundante en todas las deliciosas clases de flores y de árboles, y en el olor de todos los aromas, [y los] vistió con la más blanca ropa. Y el feliz Ruperto, atraído por lo agradable de este lugar, le dijo al anciano: «Aquí quiero permanecer». A éste el anciano respondió: «Aquí ahora no permanecerás, pues tienes preparada una provechosa escalera al cielo, donde serás compañero de los ángeles. Por lo cual no descuides de concluir lo que dispusiste acerca de los pobres, hasta que alimentes con el alimento de la vida las comidas y los vestidos de ellos [...]» (*Vita Ruperti*).

Este florecimiento puede estar apuntando, además, al reconocimiento por parte de los ciudadanos de la Jerusalén celestial del Apocalipsis, visión feliz de la paz; pero también a la descrita en las epístolas de Pablo, donde éste presenta a los gálatas una Jerusalén en alto, nuestra madre, heredera de las promesas divinas que persigue la Jerusalén de la tierra, llamada a desaparecer frente a ella (Ga 4,24-31). Asimismo, el apóstol de las naciones señala a los efesios que los judíos y gentiles, al reconciliarse entre sí y con Dios, son «conciudadanos de los santos y familiares de Dios» (Ef 2,19).

39. Con respecto al cuerpo de Cristo, véase Bynum (1990).

38. *O BEATISSIME RUPERTE*
(DE SANCTO RUPERTO)

O beatissime Ruperte,
qui in flore etatis tue
non produxisti
nec portasti vicia diaboli.

Unde naufragum mundum
reliquisti.
Nunc intercerde
pro famulantibus tibi
in deo.
Alleluia.

38. ¡BIENAVENTURADO RUPERTO!
(DE SAN RUPERTO)

¡Bienaventurado Ruperto!,
que en la flor de tu edad
ni engendraste
ni soportaste los vicios del diablo.

Por ello el mundo náufrago
abandonaste.
Ahora intercede
por los que te sirven
en Dios.
¡Aleluya!

COMENTARIO

En esta antífona sálmica para san Ruperto, se le denomina «bienaventurado». Es inevitable apelar aquí a las bienaventuranzas que proclama Jesús en un monte de Galilea, que se inician así: «Bienaventurados los pobres de espíritu, porque de ellos será el reino de los cielos [...]» (Mt 5,3-11; cf. Lc 6,20-22). Siguiendo la *Biblia de Jerusalén*, tales fórmulas de felicidad eran a veces empleadas en el Antiguo Testamento a propósito de piedad, de sabiduría, de prosperidad. En la misma edición de la Biblia se anota asimismo que la palabra «pobre» tiene un sentido moral, y que la pobreza viene a parecerse a la «infancia es-

piritual» que es necesaria para entrar en el Reino celestial; por ello, la fórmula antes citada subraya el espíritu de pobreza tanto en el rico como en el pobre (1998: 1428-1429).

A la luz de estas consideraciones, podemos establecer que Ruperto es objeto de un título jubiloso merecido por sus cualidades piadosas, las cuales lo llevaron a donar sus vastas propiedades. La afirmación según la cual la pobreza viene a parecerse a la infancia espiritual se recoge también en el poema, donde Ruperto —bienaventurado, por su pobreza espiritual— es también un joven que se encuentra «en la flor de la edad» —donde la flor no es aquí símbolo de Cristo, sino de la vida joven— según la *Vita* que escribe Hildegard de él. Y se le bendice con la muerte temprana, que le facilita no engendrar ni soportar «los vicios del diablo». Esta muerte temprana se explica mejor en el contexto de la vida de Ruperto según Hildegard. El padre de Ruperto, el pagano Robolaus, llevaba una vida tan licenciosa, que Berta, su mujer, pedía morir a fin de no tener que soportarlo más. Dios, en cambio, se lo llevó a él. Pero cuando Ruperto era joven comenzó a ser tentado:

> También en cierto tiempo algunos nobles, tanto forasteros como consanguíneos suyos, venían hacia él, diciendo: «Tú que tienes tanto honor del ducado y tantas riquezas temporales, ¿por qué te haces despreciable?». Con estas y otras palabras semejantes cada día lo atormentaban, tentadores, con tal de que pudiera apartarse del buen propósito y de su buen camino. Juzgando esto por él, decía a su madre: «He aquí que por seducción del diablo, que envidia mi vida y mi propósito, seré enredado por el mundo e iré en pos de los caminos de mi padre, aunque no quiero: por esto desearía peregrinar, para servir libremente sólo a Dios» (*Vita Ruperti*).

Así fue como Ruperto fue peregrinando hasta Roma. Pero, al volver de la peregrinación a sus veinte años, volvieron a «tentarlo»:

> Pues mientras este beato, como un árbol lleno de fruto, que así fuera en su naturaleza fecunda y esmerada, para que la mente del mismo por la abundancia y las riquezas temporales no fuera apartado fácilmente hacia la oposición de los bienes y pudiese secarse en la santidad [...] Dios se lo llevó (*Vita Ruperti*).

A propósito de los vicios, se debe notar que Hildegard en sus obras visionarias *Liber vite meritorum* y *Scivias*, y en el drama *Ordo virtutum*, los presenta generalmente contraponiéndolos a las virtudes, de modo que casi siempre a cada virtud corresponde un vicio. Vicios y virtudes son a menudo presentados de forma alegórica,

incluso en sus epístolas, y frecuentemente hay un diálogo entre ambos que se desarrolla en la forma de un drama (cf. Newman 1989; Flanagan 1990: 73-77; Dronke 1986).

Como señalábamos anteriormente, Ruperto es librado de las tentaciones del diablo al morir tempranamente, idea que se retoma en las líneas 5 y 6, donde Hildegard indica que «por ello abandonaste el mundo náufrago». Notemos que la expresión «mundo náufrago» se encuentra en el himno *Pangue, lingua, gloriosi proelium certaminis* de Venancio Fortunato, cuya última estrofa es:

> Tú solo digno fuiste de portar
> al valedor del Universo,
> y de preparar un puerto
> al mundo náufrago, marino
> a quien la sagrada sangre ungió
> del cuerpo del Cordero derramada.
> (Marcos *et al.* 1997: 244-245)[40].

La concepción del mundo en la tradición cristiana es ambigua. Por una parte, se lo considera como la creatura excelente que Dios ha hecho desde el origen (Hch 17,24) por la actividad de su Verbo. Por otra, en su edad actual, el mundo es solidario del hombre pecador, pues el pecado ha entrado desde el comienzo de la historia, y con él, la muerte (Rm 5,12) por lo que está en poder de Satanás, quien recibe el título de «Príncipe de este mundo» (Jn 12,31; 14,30; 16,11). Pero, puesto que «Dios amó tanto al mundo que le dio su único Hijo», empieza para el mundo una nueva historia que tiene dos fases complementarias: la victoria de Jesús sobre el mundo malvado regido por Satanás, y la inauguración en Él de un mundo nuevo.

Los cristianos, a su vez, se encuentran en la misma compleja situación en que estaba Cristo mientras vivió en la tierra. Así, ellos no son de este mundo (Jn 15,19; 17,17), pero están en este mundo (11,11), por ello se señala que el cristiano debe guardarse de la mancha del mundo (St 1,27); que no debe amar al mundo (1 Jn 2,15), pues la amistad con el mundo es enemistad contra Dios (St 4,4). Pero Jesús no ha rogado a su Padre para que retire a los cristianos del mundo, sino sólo para que los guarde del Maligno (Jn 17,15). Esta separación del mundo malvado deja intacta su tarea positiva en el mundo a redimir (cf. 1 Co 5,10) (cf. Léon-Dufour *et al.* 1993: 573-575).

40. *«Sola digna tu fuisti / ferre pretium seculi / Atque portum preparare / nauta mundo naufrago, / quem sacer cruor perunxit / fusus agni corpore»*.

Es ésta la base sobre la cual la mística, por su parte, ha desarrollado sobre todo formas de negación del mundo. La mística cristiana tiende a despreciar la realidad del pecado, que es definido, durante toda la Edad Media, como una aversión hacia Dios y una conversión hacia las creaturas. Así, leemos en la *Regla* de san Benito que una de las buenas obras consiste en liberarse de los hábitos del mundo y que el monje no debe ser fiel al mundo. Pese a estas últimas consideraciones, la enseñanza mística establece que junto al *contemptus mundi* (desprecio del mundo por parte de quienes toman el camino contemplativo), debe existir una voluntad de mejorarlo mediante las obras caritativas (cf. Dinzelbacher 1993: 547-548). El uso de la palabra «mundo» con una connotación de lo pasajero se manifiesta en la elección de la palabra latina *saeculum*, pues entre sus acepciones se cuentan: el mundo que termina; la vida presente, las cosas temporales; la sociedad terrestre, la humanidad, entre otras. En este poema, la actitud que notamos es la del desprecio del mundo, antes que la redención del mismo. Esto se corresponde con el pensamiento hildegardiano, pues como señalamos en el poema 35, *O felix anima*, la «sibila del Rin» manifestaba muchas veces una actitud de un melancólico horror de la carne y del mundo y, por lo tanto, de su señor, el diablo.

Este poema continúa con una petición al santo para que interceda por los que le «sirven en Dios»[41], finalizando con un «aleluya», expresión de júbilo tal como «bienaventurado». Así, la obra de Ruperto es considerada por Hildegard como digna no sólo de alabanza sino de júbilo, por lo que ella se regocija en él tanto al principio como al final de este poema.

39. *QUIA FELIX PUERICIA*
(DE SANCTO RUPERTO)

Quia felix puericia
in laudabili Ruperto
ad deum anhelavit
et mundum reliquit,
ideo ipse in celesti armonia fulget,
et ideo etiam angelica turba
filium dei
laudando concinit.

41. Respecto al servicio en Dios, véase poema 32, O *sucessores*, donde se trató ampliamente el tema.

39. PORQUE EN SU INFANCIA FELIZ...
(DE SAN RUPERTO)

Porque en su infancia feliz
el laudable Ruperto
anheló a Dios
y abandonó el mundo,
por ello brilla en la armonía celestial.
Y por ello también con una multitud de ángeles
canta alabando
al Hijo de Dios.

COMENTARIO

En esta antífona sálmica para san Ruperto, Hildegard alaba su infancia, tal como lo hiciera antes con la infancia de san Disibodo en el poema 36, *O beata infantia*. En la vida de este santo escrita por la abadesa, ella señala que algunas personas nacen con inclinaciones a la maldad, otras a la sensualidad y otras a la bondad. Aquellos que pertenecen al tercer grupo poseen una nobleza natural, son como tierra fértil y próspera. Previendo sus virtudes, Dios los bendice, así como a Jacob, incluso en el vientre de su madre. Como aristócrata y benedictina, Hildegard tendía a asociar esta nobleza de gracia y naturaleza con la de nacimiento y fortuna. En el caso de san Ruperto, la gran riqueza a la que renunció le permitió alcanzar el cielo (cf. Newman 1998: 295). Por esta razón, ahora es llamado «laudable» en este poema, por su abandono del mundo y las riquezas, por «anhelo de Dios».

Debido a su desapego de los bienes materiales, Ruperto «brilla en la armonía celestial», frase que no es de modo alguno fortuita si se toma en cuenta la importancia que concedía Hildegard a la música[42]. Considerando que lo que se alaba aquí es la infancia de Ruperto, éste al gozar en vida del anhelo de Dios, es decir, al ser un hombre semejante a Adán antes de la caída, es merecedor de lo que Adán perdió al pecar, a saber, la armonía celestial. Así, por su laudable infancia, Ruperto en la armonía celestial se une a «una multitud de

42. Véase Introducción.

ángeles» para alabar «al Hijo de Dios»[43]. Esta imagen evoca también la obra *Scivias,* donde se insta:

> Canten el corazón y la boca con incesante voz alabanzas al Creador que, por su Gracia, ha puesto en las montañas celestes no sólo a los que ya estaban en pie y erguidos, sino a los que cayeron y se habían postrado. Así pues, has visto, oh hombre, un aire muy luminoso: es el fulgor del júbilo de los ciudadanos celestes; en el que escuchas, oh maravilla, todas las músicas con todos los misterios que te he revelado: las alabanzas de júbilo de los ciudadanos celestes que gallardamente perseveraron en la senda de la verdad, y las lamentaciones de cuantos son llamados de nuevo a estos laudes de la alegría (*Sc* III.13.10).

Y se agrega:

> Y aquel sonido, como voz de muchedumbres, en armonía cantaba las alabanzas de los órdenes celestes: porque este canto sin cesar celebra, en armonía y concordia, la gloria y esplendor de los ciudadanos celestes, elevando a las alturas lo que la palabra anuncia a plena voz (*Sc* III.13.11).

43. Véase también los poemas 32, *O successores*; 45, *Rex noster promptus*; 54, *O virga ac diadema*; 56, *Ave, generosa* y 63, *O Ierusalem.*

CANTOS DE ALABANZA
A LAS VÍRGENES

40. *O PULCRE FACIES*
DE VIRGINIBUS

O pulcre facies
deum aspicientes
et in aurora edificantes,
o beate virgines,
quam nobiles estis!
In quibus rex se consideravit,
cum in vobis
omnia celestia ornamenta
presignavit.
Ubi etiam suavissimus hortus estis
in omnibus ornamentis
redolentes.

40. ¡HERMOSOS ROSTROS...!
DE LAS VÍRGENES

¡Hermosos rostros
que miráis a Dios
y edificáis en la aurora!
¡Bienaventuradas vírgenes,
cuán nobles sois!
En ellos el Rey se contempló,
cuando en vosotras
señaló de antemano
todos los adornos celestiales.
Por ello también sois el dulcísimo jardín
que exhala su perfume
en todos sus esplendores.

COMENTARIO

En esta antífona sálmica Hildegard alaba a las vírgenes. Para una mejor comprensión de este poema y de los siguientes, es necesario adentrarse en el tema de la virginidad. De acuerdo con la imagen tradicional, una virgen consagrada —aunque externamente parezca

austera— nunca se marchita, en su alma encarna todo lo que es fresco, primaveral y fragante; su vida en la tierra prefigura la bendición del cielo, dado que ella contempla y refleja la belleza divina (cf. Newman 1998: 304). Por ello la virginidad, también en la época carolingia, fue considerada como la situación más perfecta y sagrada, si bien no se concebía como la condición humana original. Esta visión también está expresada indirectamente en algunos textos que afirman que nada puede reflejar mejor la imagen de Dios que la virginidad de los vírgenes. Son los que viven en este estado, incluso después de la caída, los que serán los ciudadanos sagrados en el reino celestial y recibirán una recompensa excepcional después de la muerte. A condición de que permanezcan castos y virtuosos, tanto los hombres como las mujeres vírgenes recibirán la corona eterna de la victoria (cf. 1 P 5,4; Co 9,25). Estarán entre los ciento cuarenta y cuatro mil elegidos, a los que —puesto que han muerto sin mácula— se les permitirá seguir al Cordero y, de pie frente al trono de Dios, cantarán una canción nueva para Él (Ap 14,3-5) (cf. Heene 1997: 115-116). En el siglo XII, el pecado original, que tradicionalmente era considerado como la soberbia, se confunde con el pecado de la carne.

La importancia de la virginidad para Hildegard no se revela sólo en la *Symphonia* como hemos visto, por ejemplo, en relación con los poemas dedicados a María y a san Juan el Evangelista[1], sino también en numerosos pasajes del resto de su obra y en sus epístolas. Descubrimos en *Scivias*, por ejemplo, que el tema de la virginidad se desarrolla a través de tres vertientes centrales: en primer lugar está la presencia de la Virgen María, a quien se describe en el pasaje «La virginidad de María»:

> *Y rutilaba en su pecho un rojo fulgor como alborada*: en el corazón de los fieles brilla con ardiente devoción la pureza de la Virgen bienaventurada que engendró al Hijo de Dios; *escuchaste entonces cómo, brotando de su mismo pecho, todo género de músicas y voces cantaban de ella: «Oh tú, que llena de luz, como alborada resplandeces»* (Sc II.3.9).

En segundo lugar, nos encontramos, en el capítulo titulado «La mujer virgen por amor a Dios será engalanada por el Señor», con una descripción de los «premios» que se le otorgarán a la mujer que opte por conservar su virginidad:

1. Al respecto véanse los comentarios a los poemas 12, *Nunc aperuit*, y 28, *O dulcis electe*, y los poemas 20, *O quam preciosa*, y 27, *O speculum columbe*.

> Pero si anhela a mi Hijo y, por amor a Él, aspira a guardar su virginidad, será hermosamente engalanada en Su tálamo, pues al adorarle vence el ardor que soporta: no quiere fundirse en el incendio del abrasador deseo, sino que persevera en la castidad; mira que por su alianza espiritual ha renunciado al hombre carnal: borrando su recuerdo suspira, transida de anhelo, en pos de Mi Hijo (*Sc* II.3.23).

Finalmente en el capítulo titulado «El hombre célibe por amor a Dios es consorte de su Hijo», la visionaria expresa cuánto regocijo significa para Dios que un hombre opte por llevar a cabo esta opción de vida:

> Cuando un varón renuncia a consagrar su fuerza a la alianza con mujer, así que domina, por amor a Mi Hijo, el vigor de su naturaleza que florece en la procreación de los hijos, y mortifica su cuerpo para que no claudique a las apetencias de la carne, Me complacerá inmensamente que sea, de este modo, dueño de sí mismo. Por eso le haré compañero de Mi Hijo y le pondré como diáfano espejo ante Su faz, pues con gallardía ha resistido al Demonio, que cautivó al género humano con la impiedad de su sórdida ignominia (*Sc* II.3.24).

Volviendo al tema de la virginidad, en la obra general de la abadesa, Dronke (1995: 235) nos recuerda que, si bien Hildegard retoma la tesis habitual en el pensamiento patrístico primitivo de que la virginidad es una prolongación del estado paradisíaco, imprime al tratamiento de este tema un matiz significativamente «cortés». Así, si su comunidad de vírgenes es una imagen del Paraíso, si aun en la tierra son las reinas del divino Esposo, entonces tienen que demostrar que la alegría es un elemento constante de su carácter; tal como los trovadores exigían la alegría como un requisito indispensable del amante cortés. Y es de este modo como se refiere a la virginidad en algunos pasajes del *Scivias*:

> La séptima imagen representa la castidad: después de que los hombres tuvieran plena esperanza en Dios, creció en ellos la obra perfecta para que empezaran a sofocar las apetencias carnales con la castidad, que despierta vivamente la abstinencia en la flor de la carne como una joven que, al sentir el ardor del deseo, no quiere mirar al varón. Así la castidad se despoja de toda inmundicia suspirando con hermoso anhelo en pos de su dulce Amado [...], a Quien Sus amantes han de contemplar en la belleza interior del alma. Vestía una túnica luminosa y diáfana, más que el cristal, y relumbraba en su claridad como reverbera el agua con los rayos del sol: pues luminosa y límpida su mirada, diáfana y sin sombra de las ardientes apetencias carnales,

confortada milagrosamente por el Espíritu Santo, está revestida de la inocencia que resplandece en la cristalina pureza del manantial de aguas vivas: el Sol esplendoroso de la claridad eterna (*Sc* III.8.24).

Asimismo, al presentarse la Castidad en el drama litúrgico *Ordo virtutum* dice:

¡Virginidad, estás en el tálamo real!
¡Cuán dulcemente ardes en los abrazos del rey,
el sol resplandece contigo
de modo que tu noble flor nunca caerá!
¡Noble virgen, la sombra nunca te encontrará en la flor que cae!

A la luz de estas reflexiones, podemos entender por qué Hildegard se refiere a las vírgenes como «hermosos rostros que miráis a Dios», líneas que evocan la imagen del águila mirando al sol, como símbolo del alma contemplativa fija en Dios. Son estos «hermosos rostros» los que «edifican en la aurora»[2]. Hildegard, en su obra visionaria *Scivias*, alude indistintamente con la palabra «aurora» a la virginidad y a María (cf. *Sc* III.4.14; III.9.29), pero nos inclinamos a pensar que en este poema utiliza esta expresión en el primer sentido, tal como cuando expresa:

Por eso, allí donde rutilaba como aurora, su claridad se elevaba, extendiéndose hacia los misterios del Cielo: porque esta perfección que florece en el esplendor de la virginidad encamina prodigiosamente su fuerza, no a lo terreno, sino a lo que está en las alturas (*Scivias* II.5.5; cf. II.1.3).

También señala en una epístola a Tengswich de Andernach que «las vírgenes están unidas en el Espíritu Santo de la santidad y en la aurora de la virginidad» (en Cirlot 2001: 127). Por otra parte, la denominación de María como «aurora» en la obra hildegardiana, particularmente al tratar con motivos sapienciales, es también indicada por Newman (1989: 166), al observar que, litúrgicamente, la aurora de la redención está asociada con María y *Sapientia* en una antífona para la Asunción: «La más prudente virgen, ¿adónde estás yendo, brillando rutilante como la aurora?» (citada por Hildegard en

2. Respecto de la aurora, véase poema 12, *Nunc aperuit*. La predilección de Hildegard por los verbos relativos a la «construcción» —edificar, construir, erigir— ya se ha hecho patente en los poemas 11, *O tu illustrata*; 16, *O quam magnum miraculum*; 17, *Ave Maria*; 18, *O clarissima mater*, y 28, *O dulcis electe*. Véase también comentario al poema 17.

Sc II.3.9 y II.5.5). La aurora es el signo particular de María en el cielo; su imagen la liga por una parte con Cristo, el sol, y la Iglesia, la luna; y de otra, con la Eva hildegardiana, aquella brillante pero fatalmente oscurecida nube.

Newman (1998: *ibid.*) nota que esta imagen de las vírgenes construyendo la aurora —la ciudad de Dios mediante la casta imitación de Cristo y María— se asemeja a la de las virtudes alegóricas en *Scivias* (III.8.13), las que bajan y suben por una escalinata «cargando piedras para su obra».

En la línea 4 la abadesa denomina «nobles» a las vírgenes. Este adjetivo puede tener otro sentido además de la nobleza moral que otorga la castidad a las doncellas. Este sentido apunta al hecho de que Hildegard aceptaba en su convento sólo a monjas nobles, tal como ha quedado registrado en una carta dirigida a ella por la abadesa Tengswich de Andernach:

> Además, y esto no nos ha parecido menos digno de asombro, hemos sabido que permitís la entrada en vuestra comunidad a aquellas de orígenes notables y libres, pero en cambio se la negáis totalmente a las que no son nobles y carecen de riquezas (en Cirlot 2001: 125-126).

A lo que la profetisa responde:

> Dios tiene el atento cuidado en toda persona de que el orden menor no ascienda por encima del superior, tal y como hicieron Satanás y el primer hombre, que quisieron volar más alto del lugar en que estaban colocados. ¿Y qué hombre reúne a todo su rebaño en un único establo, esto es, bueyes, asnos, ovejas, cabritos, sin que se peleen? Por eso aquí se mantiene la diferencia: para que gente diversa reunida en un único rebaño no se destruya en la soberbia de la exaltación ni en la ignominia de la diversidad [...] pues Dios separó al pueblo en la tierra como en el cielo [...]» (citado *ibid.*: 127-128).

Y dado que, como ya hemos señalado, «nada puede reflejar mejor la imagen de Dios que la virginidad de las vírgenes», el Rey puede contemplarse en sus nobles rostros; imagen que evoca el poema 27, O *speculum columbe*, donde Juan el Evangelista, otro virgen, es visto como reflejo del Espíritu Santo. Y Dios, al contemplarse en estos rostros, «señaló de antemano todos los adornos celestiales». Estos adornos dan cuenta del aspecto «cortés» que tenía para Hildegard la virginidad, y que se descubre en la misma carta citada anteriormente:

> [La virgen] se encuentra en la simplicidad y la integridad de la belleza del paraíso, que nunca apareció árido, sino que siempre permaneció

> en pleno verdor de la flor del vástago (Is 11,1). *La virgen no tiene el precepto de ocultar el verdor de sus cabellos, sino que los oculta por su propia voluntad* [...] Por ello, es justo que la virgen lleve un *vestido blanco resplandeciente*, con el permiso y por la revelación en misterioso aliento del dedo de Dios, que es claro significado de su boda con Cristo[3] (en Cirlot 2001: 127).

Similarmente, señala:

> [Si la mujer] anhela a Mi Hijo y, por amor a Él, aspira a guardar su virginidad, será *hermosamente engalanada* en Su tálamo [...] Oh gemas bienamadas, oh dulces flores, suaves más que todos los aromas; la tierna y frágil naturaleza surge en vosotras como alborada para desposar a Mi Hijo, con casto amor Le adoráis inmensamente; ella es Su esposa, y Él, su esposo; pues la estirpe de vírgenes llena está de amor por Él, y en el Reino Celestial será *engalanada con preciosos atavíos*[4] (*Sc* II.3.23).

Finalmente, las vírgenes son «el dulcísimo jardín que exhala su perfume en todos sus esplendores». El jardín en la iconografía cristiana, como ya se ha notado[5], es un símbolo de la virginidad en general y de la Virgen María en particular. Hildegard, en su *Scivias,* nos muestra la imagen de un jardín cuidado por su dueño para ilustrar el jardín del paraíso cuando el hombre aún no había pecado:

> Cuando un señor decide, con entusiasmo y mucho interés, hacer un jardín, primero elegirá el terreno apto; luego señalará el lugar para cada planta, sopesando, con este fin, los frutos de los buenos árboles, y el beneficio, sabor, olor y fama de las especias aromáticas. Así este señor, como gran filósofo y diestro artesano, distribuirá la siembra según el buen discernimiento que de su utilidad tiene. Después estudiará cómo amurallar su jardín para preservarlo de cualquier enemigo que pretenda destruirlo. Escogerá luego a sus hortelanos, que sepan dar el riego adecuado, que recojan los frutos y, con ellos, elaboren productos aromáticos (*Sc* I.2.32).

Así como quien cuida su jardín, igualmente, debe ser cuidada la virginidad para que exhale su perfume, tal como los mártires que exhalan su «perfume en los mayores goces» y lo destilan «en la redención» tras haber derramado su sangre (*vid.* poema 30, *O vos flores rosarum*); y como Disibodo destila las «más santas obras entre las

3. La cursiva es nuestra.
4. La cursiva es nuestra.
5. Cf. poema 28, *O dulcis electe.*

maravillas de Dios como la más dulce fragancia del bálsamo» (*vid.* poema 36, *O beata infantia*). En la línea 12 esta imagen de santidad[6] se resalta al indicar que tal exhalación está «en todos sus esplendores».

Para finalizar, debemos consignar que hemos preferido traducir el *quibus* latino de la línea 6 como «ellos», haciendo alusión a los rostros de la línea 1, si bien podría haberse traducido como «ellas», en cuyo caso se hubiera referido a las vírgenes de la línea 4.

41. *O NOBILISSIMA VIRIDITAS*
ITEM DE VIRGINIBUS

O nobilissima viriditas,
que radicas in sole
et que in candida serenitate luces
in rota,
quam nulla terrena excellencia comprehendit.

Tu circumdata es
amplexibus divinorum
mysteriorum.

Tu rubes ut aurora
et ardes ut solis flamma.

(Tu circumdata es
amplexibus divinorum
mysteriorum.)

41. ¡NOBILÍSIMO VERDOR!
IGUALMENTE DE LAS VÍRGENES

¡Nobilísimo verdor,
que echas tus raíces en el sol
y que luces con una rutilante serenidad
en una rueda,
a la que ninguna excelencia terrena puede abarcar!

Tú has sido envuelto
en los abrazos de los divinos
misterios.

6. Recuérdese el comentario al poema 36, *O beata infantia.*

Te ruborizas como la aurora
y ardes como la llama del sol.

(Tú has sido envuelto
en los abrazos de los divinos
misterios.)

COMENTARIO

En este responsorio para las vírgenes Hildegard utiliza —tal como señala Newman (1998: 304)— un sustantivo singular para aludir a un grupo, como antes hiciera en el caso de los apóstoles, a quienes llamaba «cohorte» y «turba»[7]. En este caso, llama a la virginidad «nobilísimo verdor», tal como antes había denominado a Disibodo «verdor del dedo de Dios»[8], notando en aquella ocasión que el verde es el color del recogimiento y de la esperanza de la resurrección. Siguiendo a Dronke (1986: xl-xli), podemos añadir que para Hildegard la *viriditas* era un concepto central en su pensamiento, que tal como otros conceptos, ligaba los ámbitos humano y divino. Simbólicamente, este concepto no era sólo el gozo del paraíso, sino también la belleza y fertilidad en la totalidad de la creación, en tanto ella era o llegaría a ser nuevamente paradisíaca. Queda claro, entonces, que la *viriditas* para Hildegard era más que un color. El verde fresco al que recurre tan a menudo en sus visiones representa el principio de toda vida, crecimiento y fertilidad que fluye desde el poder de Dios para dar vida (cf. Newman 1989: 102). Por otra parte, Flanagan (1990: 114) señala que el «verdor» es uno de los principios importantes en sus trabajos científicos, que se liga frecuentemente al sol vivificante y a otras imágenes luminosas. Esta última afirmación se ve confirmada por el tratamiento de la *viriditas* (que es para el hombre como la savia para las plantas) como vitalidad, indicando incluso alimentos benéficos y adecuados (cf. Pernoud 1998: 93).

Y es esta *viriditas*, entonces, la que echa sus «raíces en el sol», por lo que entendemos que la virginidad adquiere del «sol», es decir, de Cristo[9], su potencia.

7. Cf. poemas 25, *O cohors milicie*, y 26, *O lucidissima apostolorum turba.*

8. Cf. el poema 34, *O viriditas digiti dei*, en cuyo comentario se encuentra una extensa discusión acerca del verdor; véase además el poema 55, *O viridissima virga.*

9. Para la denominación de Cristo como sol, véanse poemas 10, *O splendidissima gemma*, donde la Virgen se encuentra impregnada por la luz del sol, y 27, *O speculum columbe.*

En la línea 3 encontramos el verdor en una de sus relaciones típicas: las imágenes luminosas. La luminosidad aquí está dada en el latín por la palabra *candida*, que estrictamente significa «blanco resplandeciente» o «blanco brillante». La misma luminosidad quizás está recalcada con el uso de la rueda[10], dado que «ruedas y cruces de ruedas son muchas veces símbolos del sol» (Biedermann 1996: 405), por lo que la rueda y las ruedas ornamentales son emblemas solares. Pero además de la cercanía del sol y de la rueda, debe considerarse que en el Antiguo Testamento aparecen ruedas llameantes alrededor de la cabeza de Dios en el libro de Daniel, y en la visión de Ezequiel (1,4 ss.) se habla de ruedas provistas de ojos que se detienen y se desplazan al mismo tiempo. Por otra parte, a los querubines se los imaginaba en forma de ruedas aladas de fuego; en cuadros del paraíso ya cerrado suele representarse la rueda en vez del ángel guardián. Y la cruz de rueda en el sentido cristiano representa la soberanía de Cristo en el orbe, de modo tal que en las rosas de ventana llamadas «rotas» de las catedrales medievales puede verse a menudo la imagen de Cristo en el centro como símbolo del papel soberano del redentor en el centro del plan divino para los tiempos. Así se puede entender que la virginidad, a la vez que se nutre de Cristo, está en Cristo.

Recurriendo nuevamente al simbolismo de la rueda cabe destacar que ésta además posee la perfección sugerida por el círculo (Chevalier 1988: 895), por lo que la frase «ninguna excelencia terrena puede abarcar» puede aludir a la inconmensurabilidad de la perfección celeste respecto a la terrestre. Esto se corrobora si se considera además que la palabra latina *serenitas* posee, entre otras, la acepción de «título honorífico de un emperador», y que el sustantivo latino *excellencia* es también un título de honor (cf. Niermeyer 1997), por lo que podríamos concluir más específicamente que ningún título de honor terreno es capaz de alcanzar el que le pertenece a Cristo como soberano redentor.

En las líneas 6-8 este verdor virginal es «envuelto en los abrazos de los divinos misterios», tal como Juan el Evangelista es el «dulcísimo reposo de los abrazos del sol» en el poema 27, *O speculum columbe*. Si entendemos que la obra de Cristo consiste en instaurar el Reino aquí abajo y revelar en plenitud los secretos divinos que le conciernen y que estaban ocultos «desde la creación del mundo» (Mt

10. Para la rueda véanse el poema 23, *O spectabiles viri*, y la imagen del libro *Causae et curae* citado en Dronke (1996: 239).

13,35)[11], podemos entender la virginidad —de la que ya hablamos en el poema anterior— como uno de los aspectos constituyentes de la labor eclesiástica para preparar el reino de Dios. Lo anterior se establece en los evangelios que narran que Jesús, al igual que Juan el Bautista y María, permanece virgen, revelando de este modo el verdadero carácter sobrenatural de la virginidad. Ésta no es un precepto (1 Co 7,25), sino una llamada personal a Dios, un carisma (7,7). Así, Jesús al hablar de la continencia voluntaria señala:

> [...] hay eunucos que nacieron así del seno materno, y hay eunucos que fueron tales hechos por los hombres, y hay eunucos que se hicieron tales a sí mismos por el reino de los cielos (Mt 19,12).

Son éstas las palabras de Cristo que le confieren a la virginidad una verdadera dimensión escatológica. De ahí que para Pablo la virginidad sea superior al matrimonio, porque ella es una devoción integral al Señor (1 Co 7,32-35), y aquellos que permanecen vírgenes son apartados de su tiempo y no pertenecen a su mundo. El estado de la virginidad puede dar a conocer la verdadera visión de la Iglesia. Y en la Jerusalén celestial todos los elegidos son llamados vírgenes (Ap 14,4), puesto que han rechazado la prostitución de la idolatría, pero sobre todo porque ellos se han entregado completamente a Cristo: con una total docilidad «éstos siguen al Cordero adondequiera que vaya» (cf. Jn 10,4-27) (cf. Léon-Dufour *et al.* 1993: 956-957).

Es en este sentido como Hildegard interpreta la imagen de la muchacha que se le aparece en una visión como

> la luminosa virginidad, inocente de todo agravio de concupiscencia humana; su mente diáfana es libre de ataduras que la envilezcan, y aunque no puede disipar plenamente los tenebrosos pensamientos que atenazan a sus hijos mientras vivan en el mundo, les hace frente con gallardía para ayudarles a resistir (*Sc* II.5.6).

Y aquélla viste con una túnica roja que le llega hasta los pies:

> [...] porque con el esfuerzo de sus fatigas persevera en las obras virtuosas hasta el fin para alcanzar la anchurosa y bienaventurada perfección: rodeada por los empeños de las virtudes, imita a Aquel que es la plenitud de la santidad. Ella es también, como te ha sido revelado en el secreto de la luz suprema, el noble germen de la

11. Tal como diéramos cuenta en el comentario al poema 23, *O spectabilis viri.* Respecto a los misterios y secretos divinvéanse véanse también los poemas 19, *O tu suavissima virga*; 21, *O gloriosissimi*; 28, *O dulcis electe*, y 33, *O mirum admirandum.*

> Jerusalén celestial: la gloria y el esplendor de cuantos han derramado su sangre por amor a la virginidad y de los que, en la diáfana humildad se mantuvieron vírgenes por Cristo y reposaron en la dulzura de la paz [...] (*ibid.*).

En la línea 9 el verdor, tras haber sido el blanco resplandeciente indicado por la palabra *candida* en la línea 3, ahora se ruboriza «como la aurora». Como vimos en el poema anterior, la aurora en *Scivias* se refiere bien a la virginidad, bien a María —como cuando Hildegard narra la encarnación de Cristo, el que nació «sin mancha de pecado, en la incomparable aurora del Sol, la virgen María» (*Sc* III.9.29)—. En este responsorio parece más plausible considerar que ahora se alude a María, el arquetipo virginal. Pero hay también otra lectura posible, que es considerar a la aurora como el principio de los tiempos. Si aceptamos esta última interpretación, Hildegard podría estar refiriéndose aquí a la virginidad como la condición original del hombre, es decir, antes del pecado.

Finalmente, la *viriditas* se vuelve amarilla al arder «como la llama del sol». Aunque en varios poemas ha aparecido el sol representando a Cristo[12], esta imagen parece evocar antes la utilizada en el poema 10, *O splendidissima gemma,* en la que se denomina a María «sereno esplendor del sol». Ambas imágenes aluden a la iluminación por Cristo (sol), lo que concuerda con la comprensión de la virginidad como un legado dispuesto por Jesús.

42. *FAVUS DISTILLANS*
DE UNDECIM MILIBUS VIRGINIBUS

Favus distillans
Ursula virgo fuit,
que agnum dei amplecti
desideravit,
mel et lac sub lingua eius.

Quia pomiferum hortum
et flores florum
in turba virginum
ad se collegit.

12. Cf. el poema 27, O *speculum columbe,* y especialmente el poema 10, O *splendidissima gemma,* y el comentario al mismo.

Unde in nobilissima aurora
gaude, filia Syon.

Quia pomiferum hortum
et flores florum
in turba virginum
ad se collegit.

Gloria patri et filio
et spiritui sancto.

Quia pomiferum hortum
et flores florum
in turba virginum
ad se collegit.

42. PANAL QUE DESTILA MIEL
DE LAS ONCE MIL VÍRGENES

Panal que destila miel
fue Úrsula la virgen,
la que deseó abrazar
al Cordero de Dios,
miel y leche bajo su lengua.

Porque reunió junto a ella
un jardín abundante en frutos
y a las flores de las flores
en una multitud de vírgenes.

Por ello, en la más noble aurora,
regocíjate, hija de Sión.

Porque reunió junto a ella
un jardín abundante en frutos
y a las flores de las flores
en una multitud de vírgenes.

Gloria al Padre y al Hijo
y al Espíritu Santo.

Porque reunió junto a ella
un jardín abundante en frutos
y a las flores de las flores
en una multitud de vírgenes.

COMENTARIO

En el manuscrito *R*, éste es el primer responsorio para Úrsula la virgen[13]. En la *Symphonia* Úrsula ocupa un lugar privilegiado, siendo objeto de especial devoción por parte de Hildegard y sus monjas. Esto se ratifica si se tiene en cuenta que a ningún otro santo, salvo a la virgen María, dedicó la abadesa tantas composiciones líricas[14]. Además de este responsorio, la sibila le dedicó el responsorio 43, *Spiritui Sancto*, la antífona 44, *O rubor sanguinis*, la secuencia irregular 64, *O Ecclesia*, y el himno 65, *Cum vox sanguinis*. Pero ¿quién era esta Úrsula, la preferida por Hildegard al resto de los santos del calendario? Una *Passio* del siglo X y otra del siglo XI preservan la leyenda de santa Úrsula, una princesa inglesa que, comprometida con un príncipe pagano, demoró su matrimonio mediante un peregrinaje de tres años a Roma, con un séquito de once mil vírgenes, que fueron martirizadas por los hunos en Colonia. Una versión de la vida de Úrsula y sus once mil doncellas puede encontrarse en la *Leyenda Dorada*, escrita por Jacobo de Vorágine en el siglo XIII, cuyo comienzo dice:

> Había en Bretaña un rey muy cristiano, llamado Nothus o Mauro, que trajo al mundo a una hija llamada Úrsula. Y ésta era tan buena, tan sabia, tan bella, que su fama se extendió por todas partes. Ahora bien, el rey de Inglaterra, un soberano muy poderoso y que había sometido bajo su imperio a numerosas naciones, tuvo el proyecto de casar a su hijo único con esta princesa, de la que todo el mundo alababa el espíritu y el cuerpo. El joven hombre, a su vez, estaba muy entusiasmado con la idea de este matrimonio. Luego una embajada fue enviada ante el padre de Úrsula, y el rey de Inglaterra prometió a los embajadores recompensarlos si traían consigo a la joven doncella, pero, por el contrario, los amenazó con castigarlos si volvían sin ella. Entonces el padre de Úrsula tuvo miedo: pues, por una parte, él temía el rencor de un soberano más poderoso que él, y por otra, él no podía admitir que su hija llegara a ser la esposa de un pagano, cosa que Úrsula, además, no hubiera jamás consentido. Entonces ésta, inspirada desde lo alto, acordó proponer al joven príncipe enviarle diez vírgenes, y dar por compañía mil vírgenes a cada una de estas diez, incluida ella misma; añadiendo que en compañía de estas once mil vírgenes ella pedía estar por espacio de tres años, para dirigirse con

13. En el manuscrito *D*, éste es el tercero. Allí, el primero es el responsorio *Spiritui Sancto*.
14. Las únicas mujeres a quienes Hildegard canta son María y Úrsula.

> ellas a Roma, en una flota, y allí obtener la consagración de su virginidad [...] En el bien entendido que, si ella imponía tales condiciones, era con la esperanza de desanimar al joven príncipe, con el propósito de conservar el favor del rey inglés hacia su padre (De Vorágine 1935: 590-591).

Continúa la leyenda contando que el príncipe accedió gustoso a las peticiones de Úrsula, haciéndose además bautizar. Las once mil vírgenes llegaron de todas partes del reino de Mauro, navegando después hacia Roma. Durante el viaje se apareció ante Úrsula un ángel que le anunció que sus compañeras y ella recibirían la corona del martirio. Una vez en Roma, donde adoraron los lugares sagrados, el papa Ciriaco, reconociendo en la comitiva a muchos parientes, dado que había nacido en Bretaña, y, tras una visión del futuro martirio, decidió unírseles en el viaje de retorno. El novio de Úrsula, entronizado rey a la muerte de su padre, recibió en una visión la orden de juntarse con su prometida que volvía de Roma, para sufrir con ella el martirio en la villa de Colonia. Pero cuando llegó a Colonia

> encontró la villa sitiada por los hunos. Y estos bárbaros, con grandes gritos, se echaron sobre las piadosas vírgenes, masacrándolas todas, como los lobos se abalanzan sobre un rebaño de corderos. Sola, Úrsula permanecía aún viva. Y el príncipe de los hunos, maravillado por su belleza, le ofreció casarse con ella, para consolarla de la muerte de sus compañeras. Pero como la santa rechazó con horror su proposición, furioso por ser despreciado, él la atravesó con una flecha y consumó su martirio (*ibid.*: 593).

Esta leyenda descansa en algo más que el tenue soporte de una inscripción del siglo IV en Colonia que conmemora a algunas mujeres mártires innombradas (cf. Dronke 1986: 161). De acuerdo con Newman (1998: 308; cf. 1989: 225), la historia se transmitió en el siglo XI y fue narrada nuevamente en el siglo XII por Geoffrey de Monmouth. Pero el culto a esta virgen cobró fuerzas a mediados del siglo XII, cuando los albañiles que agrandaban las murallas de Colonia, por orden de Enrique IV, descubrieron restos de un antiguo cementerio romano cerca de la iglesia de Santa Úrsula. Esto produjo un gran tráfico con las supuestas reliquias allí encontradas, y unas pocas fueron adquiridas por el monasterio de Disibodenberg. Quince años más tarde, una nueva exhumación de las tumbas llevó a creer que las reliquias eran espurias, puesto que se encontraron huesos de hombres junto a los de las supuestas vírgenes. Posteriormente, Elisabeth de Schönau —protegida y amiga de Hildegard— autentificaría algunas de tales reliquias. A petición de su abad y varios otros, Elisabeth tuvo

visiones en las cuales las vírgenes se le aparecían y le explicaban su historia, sus lazos familiares y detalles de su muerte y entierro. La protegida de Hildegard se mostró escéptica porque sus revelaciones diferían de la leyenda recibida, pero las vírgenes le explicaron que sus compañeros varones eran devotos obispos.

En cuanto a sus composiciones para Úrsula, es difícil poder asegurar si acaso Hildegard fue influenciada directamente por las visiones de su amiga en el momento de componer sus canciones para Úrsula. En todo caso, se debe considerar que Elisabeth estaba más interesada en construir una leyenda históricamente plausible, mientras que Hildegard se preocupó mayormente del significado simbólico del martirio y la virginidad, si bien aceptó la nueva revelación de que los hombres eran parte de la compañía[15]. En sus canciones, la abadesa llegó a convertir a Úrsula en una figura de *Virginitas*, un modelo de la Iglesia añorando a su novio y su unión con Él en una muerte similar a la suya (cf. Newman 1998: *ibid.*). Al indagar cómo aborda Hildegard esta leyenda, Dronke (*ibid.*) señala que ella le quita todo lo que tiene de trivial o grotesco, meramente anecdótico o edificante, concentrándose ante todo en hacer de la leyenda un símbolo de aquel amor-muerte, del *mors osculi* —la muerte del beso—, que la tradición mística ha vislumbrado en el verso de apertura del Cantar «que me bese con besos de su boca».

Volviendo al poema de Hildegard, leemos en las líneas 1-5 un retrato de Úrsula en su anhelo por Cristo. Se la denomina *favus distillans* y se dice de ella que tiene «miel y leche bajo su lengua». Es inevitable apelar aquí al Cantar de los Cantares 4,11-13, donde habla el novio:

> Tus labios destilan miel virgen, novia mía. Debajo de tu lengua escondes miel y leche; la fragancia de tus vestidos parece fragancia del Líbano. Eres huerto cerrado, hermana y novia mía, huerto cerrado, fuente sellada. Tus brotes, paraíso de granados, lleno de frutos exquisitos.

Vemos cómo en el Antiguo Testamento se describe a menudo la tierra prometida como «una tierra que mana leche y miel» (Ex 3,8; 13,5; Dt 6,3; 11,9; Jr 11,5; Ez 20,6-15, entre otros)[16]. Para los

15. Cf. poema 44, *O rubor sanguinis.*
16. Pasajes que Hildegard con toda seguridad conocía, pues señala: «Pero así como los hijos de Israel, liberados de Egipto, peregrinaron cuarenta años por el desierto y al cabo llegaron a la tierra de leche y miel [...]» (*Sc* II.1.16).

profetas la prosperidad de la tierra de Judá —que en el Génesis era descrita como abundante en leche y vino— pasa a ser la tierra ideal de los tiempos por venir. Como ya hemos ejemplificado, en el Cantar la leche simboliza las delicias del amor entre el esposo y la esposa (cf. 5,1). En el Nuevo Testamento, en cambio, la leche designa metafóricamente el aprendizaje como el alimento de los niños de Dios. Así Pedro alienta a los cristianos: «como niños recién nacidos, desead la leche espiritual pura, a fin de que, por ella, crezcáis para la salvación» (1 Pe 2,2) (Léon-Dufour *et al.* 1993: 471-472).

En la Biblia se afirma también, como sabemos, que la palabra de Dios es más dulce que la miel (Sal 119,103), y los rollos de los libros comidos por los profetas como señal de asimilación del saber de sus textos son asimismo «dulces como la miel» (cf. Ez 3,3; Ap 10,9). Por otra parte está el relato bíblico acerca del héroe Sansón, quien descubre un enjambre de abejas y miel en el cadáver del león que despedazó sólo con sus manos, lo que lo lleva a emitir la enigmática sentencia, «del que come salió comida, y del fuerte salió dulzura» (Jc 14,14), símbolo de la aparición de una nueva vida a partir de la muerte. En la época de los Padres de la Iglesia se designa la palabra de la revelación que mana de la boca de Dios como «roca dadora de miel» (cf. Biedermann 1996: 305). Además, la miel se tipifica como el alimento espiritual de los santos, el cual encierra las enseñanzas de Dios, que poseen el don de purificar y conservar el conocimiento místico, los bienes espirituales y la revelación al iniciado (Is 7,14-15, Mt 3,4) (cf. Chevalier 1988: 710).

Podemos confirmar la familiaridad de Hildegard con estas consideraciones bíblicas respecto del alimento cuando leemos en *Scivias*:

> Pero así como un recién nacido se nutre corporalmente de leche y alimentos que otros le preparan, también guardará, en lo más hondo del corazón, la doctrina y la fe recibidas en el bautismo. Mira que si no mama del pecho de su madre, ni toma los alimentos preparados para él, morirá pronto; igual que si no obtiene el sustento de la fervorosa madre Iglesia, ni observa las palabras de los fieles maestros entregadas a él en el bautismo, su alma no escapará de la muerte cruel: habrá rechazado la salvación del alma y la dulzura de la vida eterna. Cuando un recién nacido no puede masticar el alimento de su cuerpo, por no tener dientes, otros han de triturárselo a fin de que lo coma y no muera: así ha de ser también cuando, al carecer de palabras para confesarme en el bautismo, le asistan sus guías espirituales, que le ofrecerán el alimento de la vida —la fe católica—, no caiga en los cepos de la muerte eterna (*Sc* II.3.33).

De este modo, al leer el poema de Hildegard, podemos pensar que el hecho de que se encuentre «miel y leche bajo su lengua» evoca el amor de la novia —representada por Úrsula como figura de la virginidad— por el novio —el Cordero—; pero esta frase también puede significar que los actos que Úrsula protagonizó, la hicieron merecedora de la tierra de leche y miel que buscaban los hijos de Israel; en este caso, la Jerusalén celestial. Hay además otra lectura posible. Dado que en la Edad Media se pensaba que «todos los fluidos corporales eran reducibles a la sangre» (cf. Bynum 1992: 87), la leche puede significar el martirio que sufriría Úrsula a manos de los hunos.

En las líneas 7 y 8 la abadesa nos dice que su santa predilecta «reunió junto a ella un jardín abundante en frutos». Recordemos que la imagen del jardín es un símbolo de la virginidad[17], tal como se expresa en el pasaje antes citado del Cantar, donde se asocia a la novia con el huerto cerrado, cuyos «brotes, [son un] paraíso de granados, lleno de frutos exquisitos». El uso de la imagen del fruto tiene asidero en los evangelios sinópticos, donde se señala que «no hay árbol bueno que dé fruto malo y, a la inversa, no hay árbol malo que dé fruto bueno» (Lc 6,43; cf. 3,8-9; Mt 7,16-20; 12,33), pero evoca aún más una de las cartas de Pablo, donde éste aconseja:

> Así, pues, hermanos míos, también vosotros quedasteis muertos respecto de la ley por el cuerpo de Cristo, para pertenecer a otro: a aquel que resucitó de entre los muertos, a fin de que diéramos frutos para Dios (Rm 7,4).

La línea 9, donde Úrsula reúne junto a ella «a las flores de las flores», recuerda el poema 30, *Vos flores rosarum*, donde Hildegard denomina a los mártires «capullos de rosas» o, más literalmente, «flores de los rosales». Tal como señalamos en dicho poema, las flores simbolizan la fuerza y la alegría de la vida, el final del invierno y la victoria sobre la muerte, además de la recepción de los goces de Dios y el agrado por parte de Dios[18]. Úrsula y sus vírgenes, entonces, se han transformado en el árbol de la virginidad cuyos frutos son ofrecidos a Dios[19] y a las predilectas de la divinidad. Al ser martirizadas, triunfarán sobre la muerte.

17. Véanse los poemas 28, *O dulcis electe;* 40, *O pulcre facies*, y el comentario al poema 12, *Nunc aperuit*.

18. Véanse también los poemas 11, *O tu illustrata*; 19, *O tu suavissima virga*; 20, *O quam preciosa*; 25, *O cohors milicie*, y 27, *O speculum columbe*.

19. Recuérdese aquí la imagen de los vírgenes como las primicias para Dios y el Cordero (Ap 14,4-5).

La alabanza a Úrsula de las líneas 10-11, «en la más noble aurora, regocíjate, hija de Sión», puede ser explicada así: en los textos bíblicos, la denominación Sión equivale a la referencia a Jerusalén. Jerusalén como la novia celestial, en el Antiguo Testamento, es asimismo llamada Sión:

> Serás corona de adorno en la mano de Yahvé, y tiara real en la palma de tu Dios. No se dirá de ti jamás «Abandonada», ni de tu tierra se dirá jamás «Desolada», sino que a ti se te llamará «Mi Complacencia», y tu tierra será desposada. Porque como se casa joven con doncella, se casará contigo tu edificador, y con gozo de esposo por su novia se gozará por ti tu Dios [...] Decid a la Hija de Sión: «Mira que viene tu salvación [...] y a ti se te llamará "Buscada", "Ciudad no Abandonada"» (Is 62,3-12).

Es esta tradición a la que se apela en el Nuevo Testamento, cuando se descubre en la entrada mesiánica de Jesús en Jerusalén el cumplimiento de la profecía que indicaba: «Decid a la hija de Sión: He aquí que tu Rey viene a ti, manso y montado en un asna y un pollino, hijo de animal de yugo» (Mt 21,5; cf. Jn 12,15).

Hildegard, por su parte, recoge la denominación de «hija de Sión» como la esposa celestial en su obra visionaria *Scivias*:

> Luego oí una voz que decía desde el Cielo: «He aquí la lozanía de la celeste Sión, madre y flor de las rosas y lirio de los valles. Oh lozanía, te desposarás con el Hijo del rey más poderoso y alumbrarás para él una estirpe esplendorosa cuando llegue el tiempo en que será confortada» (*Sc* II.5).

Respecto a la denominación «hija de Sión», en una metáfora bastante original, se refiere al alma que a Sión regresa desde el camino del error, en un lamento que dice:

> ¡Oh madre, oh madre Sión! ¿Qué será de mí? ¿Dónde está ahora tu noble Hija? ¡Oh cuánto, cuánto tiempo he sido privada de tu dulzura de madre, tú que, con tantas delicias, tiernamente me alimentabas! (*Sc* I.4.1).

Asimismo especifica la denominación «hijas de Sión» al indicar:

> Así que, como oyes, todos cuantos, suspirando en pos del amor divino, conservaron su pureza son llamados «hijas de Sión» en las moradas celestiales: en su amor a la virginidad imitaron a mi Hijo, flor de la virginidad (*Sc* II.5.7).

Teniendo en consideración los usos anteriores, podemos señalar que el que más se asemeja al utilizado en este poema es el siguiente:

> Pero los que edifican en el fulgor de la Jerusalén celestial y se hallan fielmente a las puertas de la Hija de Sión brillarán en la Luz de la vida eterna que la Virgen inmaculada trajo milagrosamente a los creyentes en el florecer de su virginidad (*Sc* III.12.14).

La Sión como Jerusalén del Antiguo Testamento, entonces, pasa a ser la Jerusalén celestial en el Nuevo. Este tema es reelaborado por Hildegard, en el sentido de que las almas añoran a Sión, una Sión que tiene a ratos contornos maternales, que será alcanzada por todos aquellos que han conservado su pureza y merecen ser llamados «hijas de Sión». Por ello, el sacrificio ha llevado a Úrsula a ser la «hija de Sión» cuyo gozo se manifiesta en la aurora. Como hemos indicado anteriormente, la aurora en los escritos de Hildegard alude tanto a la virginidad como a la Virgen, y por esta razón la encontramos en varios de los poemas dedicados a la virginidad[20]. En este poema, la hija de Sión es alabada porque ha optado por la virginidad.

43. *SPIRITUI SANCTO*
(DE UNDECIM MILIBUS VIRGINIBUS)

Spiritui sancto
honor sit,
qui in mente Ursule virginis
virginalem turbam velut columbas collegit.
Unde ipsa patriam suam
sicut Abraham reliquit.

Et etiam propter amplexionem agni
desponsationem viri sibi abstraxit.

Nam iste castissimus
et aureus exercitus
in virgineo crine
mare transivit.
O quis umquam talia audivit?

20. Véanse los poemas 40, *O pulcre facies*, y 41, *O nobilissima viriditas*.

Et etiam propter amplexionem agni
desponsationem viri sibi abstraxit.

Gloria patri et filio
et spiritui sancto.

Et etiam propter amplexionem agni
desponsationem viri sibi abstraxit.

Gloria patri et filio
et spiritui sancto.

43. QUE HAYA HONOR...
(DE LAS ONCE MIL VÍRGENES)

Que haya honor
para el Espíritu Santo,
que en la mente de Úrsula la virgen
reunió como palomas una virginal multitud.
Por esto ella, como Abrahán,
abandonó su patria.

Y también por el abrazo del Cordero
se apartó de los esponsales con un varón.

Pues este castísimo
y áureo ejército
atravesó el mar
con su virginal cabello.
¿Quién ha escuchado alguna vez tales cosas?

Y también por el abrazo del Cordero
se apartó de los esponsales con un varón.

Gloria al Padre y al Hijo
y al Espíritu Santo.

Y también por el abrazo del Cordero
se apartó de los esponsales con un varón.

Gloria al Padre y al Hijo
y al Espíritu Santo.

COMENTARIO

Este responsorio se centra en Úrsula en cuanto peregrina. Ella, como Abrahán, a quien Dios dijera «[...] vete de tu tierra, de tu patria y de la casa de tu padre a la tierra que yo te mostraré» (Gn 12,1), deja su tierra para seguir la llamada de Cristo y atraviesa el mar conduciendo a su «áureo ejército», tal como Moisés guió a los hijos de Israel y cruzaron el mar Rojo (Ex 14,21-27) (cf. Newman 1989: 308).

En las líneas 1-4 el Espíritu Santo reúne «en la mente de Úrsula la virgen» a una virginal multitud «como palomas». Es menester entender respecto de estos versos que Hildegard en sus secuencias en honor a los santos podía permitirse una mayor libertad en su tratamiento imaginativo del tema del Espíritu Santo que el que era posible o permisible; y es en estas secuencias donde ella consigue sus efectos poéticos más individuales y más espectaculares (cf. Dronke 1986: 160). Esta imagen es bastante similar a la que encontramos en el poema 19, *O tu suavissima virga*, donde Jesús es concebido «en el místico misterio de Dios, mientras se iluminaba la mente de la Virgen», iluminación que relacionamos con la propia experiencia visionaria de Hildegard. Al respecto, se puede recordar también que en el arte medieval el Espíritu Santo —al representar la divina fuerza procreadora en su Anunciación— en forma de una paloma aparece en medio de un rayo de luz que toca la cabeza o el oído de María[21], tal como aquí ilumina la mente de Úrsula. Esta relación entre la mente y los prodigios divinos se encuentra también en su obra *Scivias*, en la que al explicar el significado del temblor de tierra que ha contemplado en una de sus visiones, señala:

> [...] porque cuando llega el tiempo en que las criaturas del Señor, al oír las maravillas de su Creador, se abrazan unas a otras, así que la maravilla se enlaza a la maravilla en el gran clamor de las palabras, el hombre, estremecido por la fuerza de los prodigios, siente la conmoción de su mente y su cuerpo mientras que, asombrado ante estos milagros, capta su propia fragilidad (*Sc* I.3.18).

Y probablemente sea esta fragilidad la que es subrayada con el sustantivo «palomas» asociado a la «virginal multitud». Si bien la paloma es un símbolo que se refiere típicamente al Espíritu Santo —que desciende de los cielos en el bautismo de Jesús (Mt 3,16)—,

21. Cf. comentario al poema 27, *O speculum columbe*.

es también «símbolo de la pureza y, según la letra misma del Evangelio, de sencillez» (cf. Chevalier 1988: 796)[22].

Nuestra abadesa relaciona directamente la castidad con la figura de la paloma, interpretando así la visión de una paloma sobre la cabeza de la imagen que representa la castidad, que se encuentra con sus alas desplegadas como para volar, y que inclinándose mira el rostro de dicha imagen:

> [...] porque en su origen —su cabeza— está cobijada por la defensa del Espíritu Santo que, a la sombra de sus alas desplegadas, la transporta remontando las turbulencias de las asechanzas diabólicas cuando, con el ígneo amor de la bienaventurada inspiración, dirige Su mirada allí donde la castidad revela su dulce rostro (*Sc* III.8.24).

En las líneas 7-8 nos encontramos nuevamente con la imagen de los abrazos divinos, semejante a la que ilustra la cercanía entre Cristo y Juan el Evangelista, llamado «dulcísimo reposo de los abrazos del sol» en el poema 27. Y tal como Juan optó por la castidad, Úrsula «se apartó de los esponsales con un varón». Este motivo del ofrecimiento de la virginidad a Dios en relación con el abrazo amoroso se descubre también en *Scivias*, donde se conmina:

> Y si una doncella se ofrece, por propia voluntad, en santos esponsales a Mi Hijo, la recibirá complaciente, pues quiere tenerla unida a Él en Su compañía. ¿Cómo? Que le abrace con casta dilección como Él la ama en Su secreto: bienamada suya será siempre, porque le ha buscado antes que a un esposo terreno (*Sc* III.5.10).

En las líneas 9-13 la multitud de vírgenes pasa a conformar un áureo ejército, tal como en los poemas 25, *O cohors milicie,* y 26, *O lucidissima apostolorum turba,* dedicados a los apóstoles, son denominadas turba y cohorte. Y es este ejército el que atraviesa el mar, imagen que evoca el paso de los hijos de Israel a través del mar Rojo. Es curioso que la imagen de Moisés que Hildegard ahora compara con Úrsula sea la misma que emplea al hablar de las dificultades en su traslado del monasterio de Disibodenberg al monasterio de Rupertsberg:

22. Asimismo, la paloma simboliza el alma del justo, destacando en este sentido el relato del martirio de san Policarpo, según el cual «una paloma salió del cuerpo del mártir en el momento de su muerte». Otros ejemplos abundan al respecto, pues «ocurrió lo mismo con santa Escolástica, cuya alma vio san Benito en la forma de una paloma, según el relato de Gregorio I Magno» (*ibid.*: 797).

> Entonces vi en una visión verdadera que estas tribulaciones se habían abatido sobre mí como en el caso de Moisés, porque, al guiar éste a los hijos de Israel procedentes de Egipto a través del mar Rojo y por el desierto, ellos murmuraban contra Dios, lo cual afligió en extremo a Moisés, pese a que Dios les había dado prodigiosas señales (*Vita*, citada en Dronke 1995: 209).

Estos paralelos con su vida que se deslizan en los poemas dedicados a Úrsula nos llevan a suponer su identificación con la santa y, probablemente, de ahí su predilección por ella[23].

La expresión *in virgineo crine* (línea 11) significa probablemente «con el cabello suelto, como corresponde a las vírgenes» (cf. Newman 1998: *ibid.*). Este aspecto cortés que asigna Hildegard a las vírgenes ha sido revisado anteriormente[24], por lo que ahora nos referiremos al simbolismo general del cabello. Se debe notar que el cabello, como velo, representa un símbolo de sumisión de la mujer hacia el varón, tal como señala Pablo:

> Por lo tanto, si una mujer no se cubre la cabeza, que se corte el pelo. Y si es afrentoso para una mujer cortarse el pelo o raparse, ¡que se cubra! El varón no debe cubrirse la cabeza, pues es imagen de la gloria de Dios; pero la mujer es gloria del varón. En efecto no procede el varón de la mujer; sino la mujer del varón (1 Co 11,6-14).

Pero el cabello es también símbolo de «la caridad que anuda la perfección, ligando el ramillete de las virtudes del alma, la voluntad y el amor» (cf. Chevalier 1988: 221). De lo anterior se desprende que los cabellos «[...] concentran las virtudes, de ahí viene el culto de las reliquias de los santos, y particularmente de mechas del cabello» (*ibid.*: 218). En Hildegard es este último sentido el que está más desarrollado y, por ello, hace hincapié en que la virgen debe revestirse con el esplendor de una novia. Asimismo en las imágenes de nuestra visionaria respecto de lo divino:

> El velo negro, evocador de las esclavas (*ancillae*), se ve sustituido por el blanco, más alegre, y por la corona propia de las *dominae*. La misma imagen de la corona revela que en esta élite de vírgenes convergen lo humano, lo angelical y lo divino (Dronke 1995: 235).

Esta imagen de las vírgenes es la misma que aparece cuando Hildegard interpreta una de sus visiones en la que se encuentran dos

23. Cf. comentario al poema 64, *O Ecclesia*.
24. Cf. poemas 19, *O tu suavissima virga*, y 40, *O pulcre facies*.

mujeres —los dos preceptos gemelos del amor: la perseverancia en la íntima reflexión frente al mal y la dulce alegría frente a lo celestial—, cuyos cabellos blancos estaban descubiertos:

> Fielmente despojadas de la servidumbre al dolor, de los cepos de la muerte: de su Cabeza que es Cristo Mi Hijo, desnudos sus cabellos que resplandecen con el albor de la virginidad, pues bienamada del Señor es la naturaleza virginal de María (*Sc* III.6.27).

En esta misma visión aparece otra mujer que se encontraba entre estas dos primeras, y otra más que se sentaba sobre una piedra; ambas cubrían sus cabellos con velos blancos, como suelen hacer las mujeres:

> [...] porque la una con el escudo de la altura celestial, y la otra con la firme custodia del reposo bienaventurado, ambas están suave y dulcemente ligadas por la recia atadura de la sumisión, venerando a Dios, Cabeza de todos los fieles, con la blancura de la devoción fervorosa, así como la mujer ha de honrar a su marido con amor sincero (*ibid.*).

Entendemos entonces que Hildegard finalice esta hermosa imagen de un torrente de vírgenes, cuyo esplendor está denotado por sus cabellos sueltos como corresponde a las novias reales, cruzando el mar, preguntando: ¿quién ha escuchado alguna vez tales cosas?

44. *O RUBOR SANGUINIS* *(DE UNDECIM MILIBUS VIRGINIBUS)*

In evangelio (sive Ad Magnificat)

O rubor sanguinis,
qui de excelso illo fluxisti,
quod divinitas tetigit,
tu flos es,
quem hyemps de flatu serpentis
numquam lesit.

Laudes

Studium divinitatis
in laudibus excelsis osculum pacis
Ursule virgini
cum turba sua
in omnibus populis dedit.

Unde quocumque venientes
perrexerunt,
velut cum gaudio celestis paradysi suscepte sunt,
quia in religione morum
honorifice apparuerunt.

De patria etiam earum et de aliis regionibus
viri religiosi et sapientes
ipsis adiuncti sunt,
qui eas in virginea custodia servabant
et qui eis in omnibus ministrabant.

Deus enim in prima muliere presignavit,
ut mulier a viri custodia
nutriretur.

Aer enim volat
et cum omnibus creaturis
officia sua exercet,
et firmamentum eum sustinet,
ac aer in viribus istius pascitur.

In evangelio (sive Ad Benedictus)

Et ideo puelle iste
per summum virum sustentabantur
vexillate in regali prole
virginee nature.

(Ad cursus)

Deus enim rorem in illas misit,
de quo multiplex fama crevit,
ita quod omnes populi
ex hac honorabili fama
velut cibum gustabant.

Sed diabolus
in invidia sua
istud irrisit,
qua nullum opus dei
intactus dimisit.

44. ¡ROJO DE LA SANGRE!
(DE LAS ONCE MIL VÍRGENES)

En el evangelio (como Magnificat)

¡Rojo de la sangre!,
que fluiste desde esa altura
que la divinidad tocó,
tú eres una flor
a la que nunca dañó
el invierno del aliento de la serpiente.

Alabanzas

El celo de la divinidad
en las mayores alabanzas dio el beso de la paz
a Úrsula la virgen
con su multitud
ante todos los pueblos.

Por ello, los que venían
de donde quiera que llegasen
eran acogidos con un gozo como el del paraíso celestial,
porque se manifestaban dignamente
en el respeto de las costumbres.

También de su patria y de otras regiones
se les unieron
hombres religiosos y sabios
que las cuidaban en virginal custodia
y a ellas servían en todo.

Pues Dios en la primera mujer predeterminó
que la mujer se nutriría
de la custodia del varón.

Pues el aire vuela
y con todas las criaturas
cumple sus deberes
y el firmamento lo sostiene,
y el aire de sus fuerzas se apacienta.

En el evangelio (o Ad Benedictus)

Y por eso esas doncellas,
abanderadas del Hijo del Rey
en su naturaleza virginal,
se sostenían por el supremo varón.

(Ad cursus)
Pues Dios les envío el rocío
del que surgió una magnífica gloria
de modo que todos los pueblos
saboreaban esta honorable gloria
como alimento.

Pero el diablo
en su envidia
se burló de todo esto
de modo que ninguna obra de Dios
dejó intacta.

COMENTARIO

Este poema está compuesto por un conjunto de antífonas: la primera, una antífona evangélica, y las demás, antífonas sálmicas para Úrsula y sus once mil vírgenes. Las últimas ocho son musicalmente distintas, cada una con su propia diferencia sálmica, pero narrativamente componen una historia singular: la de Úrsula. En el manuscrito *D* la primera (61) se encuentra separada de las restantes (63). En dicho manuscrito la segunda y la octava antífonas están catalogadas con la inscripción *In evangelium*. Dado que entre los maitines no hay cánticos evangélicos, probablemente Hildegard las compuso para acompañar las «bienaventuranzas» (Lc 1,68-79). La ubicación de estas piezas en la liturgia constituye un misterio, pues quizás los maitines y los laudes eran cantados consecutivamente como un solo servicio (cf. Newman 1998: 309-310).

En la edición que empleamos, la primera antífona es una suerte de elogio al martirio, que se relatará con las antífonas que la suceden. Podemos afirmar con Newman que, tal como en los poemas dedicados a los mártires[25], no hay rastro de sufrimiento en esta primera antífona donde la sangre de los mártires es convertida en una flor inmortal.

Las primeras tres líneas evocan el poema 7, *O cruor sanguinis*, donde la sangre derramada de Cristo resuena en lo alto, haciendo temblar los elementos al tocarlos. Si consideramos que el martirio se define como un acto inspirado por la necesidad de imitar a Cristo,

25. Cf. poemas 29, *O victoriosissimi triumphatores*, y 30, *O vos flores rosarum*.

pues sin sangre no puede haber redención (Hb 9,22; 12,2-4), el martirio[26] es la plena imitación de Cristo, la participación consumada por su testigo y por su obra de salvación. Por ello no es sorprendente que Dronke (1986: 153-154) plantee que la sangre que fluye desde lo excelso podría evocar también «la sangre de Cristo [que] fluye desde el firmamento», dado que el sacrificio del mártir, como ya señalamos anteriormente, está implícitamente unido al martirio de Cristo. Es éste el motivo que lleva a Dronke a descubrir en esta corta antífona una meditación sobre la esencia del martirio más que del martirio de Úrsula y sus vírgenes en particular.

Las líneas 4-6 evocan el poema 30, *O vos flores rosarum*, donde los mártires convertidos en capullos de rosas destilan su perfume en la redención, y el poema 27, *O speculum columbe*, dedicado a Juan el Evangelista, del que dice: «admirable florecimiento que nunca secándote caíste». En esta primera antífona la sangre que brota del mártir es instantáneamente santificada como si estuviera fluyendo en un principio desde el cielo; en la tierra esta sangre se convierte en una flor, que está dotada de belleza y vida inmutables (Dronke 1986). Es importante recordar aquí el vínculo que se ha establecido en otros poemas entre Cristo y flor, donde la flor representa al Hijo[27]. En este caso, esta flor inmortal, tal como los capullos de rosas, es el testamento del mártir y un ejemplo para la humanidad: no sufre el invierno como las otras flores y permanece sin ser dañada por el aliento de la serpiente[28], que evoca a Satán, quien puede destruir las flores divinas que comienzan a florecer en los corazones humanos. Dronke descubre además otras asociaciones en esta imagen tan comprimida. Señala así que la sangre que se convierte en una flor en la tierra podría tener una asociación literaria: la *flos dive Veneri gratus Adonis* —la flor de Adonis es grata para la divina Venus— que cuando se convierte en una flor en la tierra es inmortal, ya que se renueva cada año. La imagen del aliento de la antigua serpiente se encuentra también en *Scivias*, donde se comentan las palabras de la ley en el sentido de que el sacerdote está consagrado a Dios, por lo que no ha de tomar mujer:

26. Para una discusión más extendida tanto del simbolismo de la sangre como del martirio, *vid.* nota anterior.

27. Véanse poemas 11, *O tu illustrata*; 19, *O tu suavissima virga*; 20, *O quam preciosa*; 25, *O cohors milicie*, y 27, *O speculum columbe*.

28. Para «serpiente», véanse poemas 11, *O tu illustrata*; 12, *Nunc aperuit*, y 17, *Ave Maria*.

> [...] no sea que con sus afrentas sucumba en esa deshonra repudiada por los patriarcas, pues sabían que la exhalaba el aliento de la vieja serpiente (*Sc* II.6.66).

Igualmente, al comentar las tentaciones de los seculares, Hildegard señala: «mas igual que el viento embravece el mar, el soplo del antiguo dragón los solivianta en el revuelo de los vicios» (*Sc* II.7.16).

Dronke indica, acertadamente, que mientras la mente reflexiva ahonda en el significado de esta antífona, el impulso principal tras esta imagen es más intuitivo que literario, pues es la unión de sangre/serpiente/flor/invierno lo que le da a esta imagen su efecto y su fuerza principal.

En la segunda antífona se comienza a relatar la historia de Úrsula la virgen y su multitud que es bendecida por el celo de la divinidad, de modo que recibe el beso de la paz ante todos los pueblos. Es significativo que, al igual que el sumo Rey en el poema 9, *Karitas habundat*, Úrsula reciba también el «beso de la paz».

En esta segunda antífona observamos que la mediación entre Dios y el hombre, dada en la primera por la sangre derramada, está dada aquí por la paz como don divino para los hombres, que los hace partícipes del reino celestial. En la línea 11 la frase «ante todos los pueblos» puede aludir tanto a la hazaña de Úrsula, que fue pública —conocida por todos—, como a la peregrinación misma y a los lugares de donde provenían las vírgenes. Newman (1998: *ibid.*) nota en esta antífona que Hildegard podía bien identificarse con la situación de su santa predilecta, ya que había dirigido a su propia banda de vírgenes a Rupertsberg, enfrentando una fuerte oposición. Habría algo «ursulino» cuando en su *Vita* relata su traslado al nuevo monasterio:

> Con el permiso del arzobispo nos trasladamos a este lugar acompañadas de un gran séquito de parientes y otros hombres en el temor de Dios. Pero el antiguo engañador me llenaba de escarnios, de modo que muchos dijeron: «¿Qué es esto de que tales misterios sean revelados a esta mujer inculta y necia, cuando existen tantos hombres fuertes y sabios? Hay que acabar con todo esto (*Vita* II.5).

De la misma forma, Úrsula y sus vírgenes son enviadas para ser famosas «ante todos los pueblos» y son acompañadas por una escolta honorable, hasta que el diablo en su envidia termina con tan gloriosa hazaña, como se relata en la antífona final.

En la tercera antífona se cuenta cómo la multitud de vírgenes se une a Úrsula, siendo recibidas «con un gozo como el del paraíso celestial».

En las antífonas 4-7 Hildegard se suma a la visión de Elisabeth de Schönau, al señalar en la antífona 4 que «se les unieron hombres religiosos y sabios que las cuidaban en virginal custodia»[29]. La importancia de la custodia de la virginidad se destaca también en *Scivias*:

> Pero como la virginidad es tan gloriosa ante el Señor, que cuantos se la ofrecieron por su propia voluntad la conserven con prudencia; mira que este santo propósito, emprendido con inmensa devoción por la virginidad, ha de ser fielmente custodiado (*Sc* II.5.9).

Respecto de esta custodia, Newman (1998) indica que la poetisa creía firmemente que las mujeres necesitaban hombres que las protegieran y cuidaran, especialmente si habían optado por la vida de la virginidad. En un sermón de Navidad, Hildegard una vez predicó que la madre de Dios se desposó para el bien de la humildad, puesto que

> si María no hubiera tenido a nadie que se preocupase de ella, el orgullo la hubiese atrapado fácilmente, como si ella no hubiera necesitado un marido que proveyera para ella (en Newman, *ibid.*).

De este modo, la compañía masculina de Úrsula, además de estar avalada por la visión de Elisabeth, está también justificada por la relación que Hildegard estimaba debían tener hombres y mujeres. Esta última justificación es la que se señala en la antífona 5, en la que se relata que Dios predeterminó en la primera mujer «que la mujer se nutriría de la custodia del varón». La apelación a Dios puede ser entendida como una apelación a los evangelios, donde la sumisión de la mujer se recalca en diversas ocasiones; así Pablo señala que «como la Iglesia está sumisa a Cristo, así también las mujeres deben estarlo a sus maridos en todo» (Ef 5,24), y también que «la mujer está obligada a su marido mientras él viva [...]» (1 Co 7,39). A su vez, Pedro recomienda:

> Igualmente, vosotras, mujeres, sed sumisas a vuestros maridos para que, si incluso algunos no creen en la palabra, sean ganados no por las palabras sino por la conducta de sus mujeres (1 P 3,1).

Podemos observar, por otra parte, que en su obra visionaria *Scivias*, Hildegard se hace eco de estas indicaciones apostólicas, ordenando en diversas ocasiones y según diversas razones la sumisión de la mujer al varón:

29. Cf. comentario al poema 42, *Favus distillans*.

> El hombre es el sembrador, y la mujer, la receptora de la semilla. Por eso la mujer permanece bajo la potestad del varón, pues la dureza de la piedra es a la suavidad de la tierra como la fuerza del hombre a la receptividad de la mujer (*Sc* I.2.11)[30].

En la antífona 6 la analogía del aire y el firmamento se vuelve hacia la cosmología para sostener la interdependencia entre hombre y mujer. Tal interdependencia se fundamenta de la siguiente manera en los textos bíblicos:

> Por lo demás, ni la mujer sin el varón, ni el varón sin la mujer, en el Señor. Porque si la mujer procede del varón, el varón, a su vez, nace mediante la mujer, y todo proviene de Dios (1 Co 11,11-12).

Y es recogida así por Hildegard:

> Y así como Adán y Eva fueron una sola carne, también el hombre y la mujer se hacen ahora una sola carne en la unión del amor, a fin de que se multiplique el género humano (*Sc* I.2.11).

En esta antífona (6) la interdependencia entre mujer y hombre se ejemplifica así: la mujer es el aire que todo lo nutre y el hombre es el firmamento sólido y protector que sustenta al aire —así como la cabeza sustenta al oído.

En la antífona 7 las doncellas de Úrsula aparecen como «abanderadas —*vexillate*— del hijo del Rey», figura que evoca el poema 26, *O lucidissima apostolorum turba*, donde Hildegard canta que por el goce de los apóstoles, la esposa del Cordero «porta el estandarte (*vexilla*) de madre y Virgen». La naturaleza virginal, a la que se canta en todo este apartado, nuevamente es exaltada, tal como en *Scivias* (III.8.16):

> Oh virginidad, el fuego te encendió y en ti germinó el más fuerte retoño, que brillante de tu seno, oh estrella de los mares, despuntó, que toda sórdida ignominia aniquila, siempre combatiendo contra los crueles dardos del demonio: oh exulta en la armonía celestial, en la esperanza de estar entre los ángeles. ¿Cómo? El Espíritu Santo suena con armonía en el tabernáculo de la virginidad porque ésta siempre canta la Palabra del Señor para poder abrazar a Cristo con toda su devoción, ardiendo en su amor, y enterrar en el olvido las apetencias carnales que, en fuerte incendio, enervan al hombre, unida a Cristo Esposo, la que nunca vio el pecado, unida sin deseos de la carne, siempre [illegible] con Él, en el gozo de las nupcias reales.

31. Véase también Sc II.6.23 y I.3.7.

Dado este antecedente, pensamos que el *summum virum* debe ser Cristo, pues es Él quien sostiene la naturaleza virginal de las doncellas, y es a Él a quien en la línea 31 se apela como «Hijo del Rey», desestimando la afirmación de Newman respecto de que el «supremo varón» podría ser también el papa que acompañó a la tropa de Úrsula.

En la antífona 8 Dios envía el rocío del que surge una magnífica gloria. Teológicamente, el rocío se entiende como la expresión de la bendición celestial, siendo esencialmente gracia vivificante; evoca también la sangre redentora de Cristo, de modo que la sangre que en la iconografía medieval gotea de la lanza del centurión —y de la que cada gota produce a veces la eclosión de una rosa— es asimismo el rocío celestial, como símbolo de la redención y de la revivificación. Se puede señalar, además, que en la Edad Media el rocío y la lluvia tenían casi siempre el mismo significado de dones celestiales de la bendición y que en el simbolismo eclesiástico se simbolizan por medio del rocío del cielo los dones del Espíritu Santo, rocío celestial que refresca y anima las almas resecas (cf. Biedermann 1996: 400).

Hildegard considera a veces el rocío como uno de los elementos del macrocosmos[31]; pero más frecuentemente asume su relación con los dones celestiales:

> ¿De dónde vienen estas obras, cumplidas según la rectitud de la justicia, con las que se engalana y culmina la Jerusalén celestial? De las alturas de los cielos: porque, como baja el rocío de las nubes y humedece la tierra con su frescor, así descienden las buenas obras del Señor a los hombres, bañadas por el efluvio del Espíritu Santo, para que el hombre fiel dé fruto dulce y bueno y se convierta en habitante de la ciudad celeste (*Sc* III.10.31)[32].

Es también posible encontrar la semejanza entre rocío y sangre:

> Racimo de uvas es, pues, el Esposo de las almas, cuyo fruto no falta, como echa en falta el ciego su visión al cruzar la puerta: pues cuando aquel a quien falte la luz de la fe la alcance, entrará, por la presión del lagar en el rocío de la sangre de Cristo [...] porque, nacidos en la culpa de Adán, somos inmundos, pero Su sangre nos santifica (*Sc* II.6.29).

En otros autores contemporáneos de Hildegard encontramos asimismo la interpretación del rocío como gracia divina. Así, en el poema *Splendor patris et figura*, Adán de San Víctor canta:

31. *Vid. supra.*
32. Para «rocío», véase también *Sc* II.6.25 y III.13.16.

> El ramaje es el amparo que Cristo nos dispensa;
> la flor es su dulzura; el fruto, su alimento;
> la gracia celeste es el rocío
> (en Marcos *et al.* 1997: 557).

Teniendo como base estos ejemplos, podemos entender entonces el rocío como la figura mediadora que escoge Hildegard en esta antífona para dar cuenta de que la gracia habitaba en las almas de Úrsula y sus once mil vírgenes. En el desarrollo de este poema, hemos podido advertir otras figuras mediadoras tales como la sangre en la antífona primera, el beso de la paz en la segunda y, por supuesto, la naturaleza virginal de las doncellas. Estas figuras aparecen en el afán de nuestra profetisa por recalcar la obra de la santa, con la cual ella se identificaba.

Volviendo a la antífona 8, nos resta decir que la gracia recibida por Úrsula y su ejército es ofrecida a los pueblos por los que pasan durante su peregrinación, quienes la gustan como alimento[33]. El alimento como la Palabra del Evangelio, lo que motiva a esta multitud de vírgenes, se asemeja a la imagen de *Scivias*:

> Mas no permaneceré en la hez de estos pecadores que no quieren recibir mi admonición ni purificarse por mi exhortación a que se aparten de sus pecados, ni anhelan comer el alimento que es la Palabra del Evangelio, con el que han de saciarse todos los fieles, ni ansían gustar su sabor, que les ha sido ofrecido; sino que huyen presurosos de la gracia de Dios, pues no quieren ni ver ni oír ni pensar qué han de hacer cuando son llamados por la admonición del bien (*Sc* III.8.8).

Finalmente, en la antífona 9, la hazaña de la cohorte virginal es coartada por el diablo, quien siente envidia de la obra de Dios. Esta envidia es un tópico al que también recurre Hildegard en su obra visionaria cuando Satanás declara:

> Heme aquí, arrojado de los cielos y vencido, pues quise luchar con mis ángeles contra los ejércitos del Altísimo y no pude resistir; pero mira, ahora he descubierto al hombre en la tierra: desatando contra él mi ira, me vengaré sin piedad [...] (*Sc* II.6.101).

De este impulso destructor es consciente la Justicia cuando llama:

33. Para «alimento», véase el poema 42, *Favus distillans*.

> Rápido, levantémonos todas a una, que Lucifer despliega sus tinieblas por la haz de la tierra. Construyamos baluartes y afiancémoslos con torreones celestiales, ah, que el Demonio es acérrimo enemigo de los elegidos del Señor (*Sc* III.9.2).

Es necesario observar que en esta antífona final Hildegard interrumpe la exaltación de Úrsula y sus vírgenes, para dejar en evidencia la acción destructora del diablo. Este abrupto final, a diferencia de otras antífonas dedicadas a Úrsula[34], no sublima el acto del martirio.

45. *REX NOSTER PROMPTUS DE INNOCENTIBUS*

Rex noster promptus est
suscipere sanguinem innocentum.
Unde angeli concinunt
et in laudibus sonant.

Sed nubes super eundem sanguinem
plangunt.

Tirannus autem in gravi somno mortis
propter maliciam suam suffocatus est.

Sed nubes super eundem sanguinem
plangunt.

Gloria patri et filio
et spiritui sancto.

Sed nubes super eundem sanguinem
plangunt.

45. NUESTRO REY ESTÁ PRESTO DE LOS INOCENTES

Nuestro rey está presto
a recibir la sangre de los inocentes.
Por ello los ángeles cantan en coro
y resuenan en alabanzas.

34. Véanse los himnos 64, *O Ecclesia*, y 65, *Cum vox sanguinis*.

Pero sobre la misma sangre
las nubes se lamentan.

El tirano en un pesado sueño de muerte
se ha ahogado por su maldad.

Pero sobre la misma sangre
las nubes se lamentan.

Gloria al Padre y al Hijo
y al Espíritu Santo.

Pero sobre la misma sangre
las nubes se lamentan.

COMENTARIO

Este responsorio está dedicado a los santos inocentes que fueron muertos por el rey Herodes, hecho que se relata en Mateo 2,16-18:

> Entonces Herodes, al ver que había sido burlado por los magos, se enfureció terriblemente y envió a matar a todos los niños de Belén y de toda su comarca, de dos años para abajo, según el tiempo que había precisado por los magos. Entonces se cumplió lo dicho por el profeta Jeremías: «Un clamor se ha oído en Ramá, mucho llanto y lamento: es Raquel que llora a sus hijos, y no quiere consolarse, porque ya no existen».

El festival de estos inocentes, celebrado el 28 de diciembre, era considerado como una fiesta de los necios, pero también como un día de premonición nefasta (cf. Newman 1998: 307).

En las líneas 1-2 Dios recibe gustoso la sangre derramada por los inocentes en vez de la de su Hijo. Éste es el hecho por el que «los ángeles cantan en coro y resuenan en alabanzas», líneas que evocan el poema 39, *Quia felix puericia*, en el cual Ruperto —el santo patrono del monasterio de Rupertsberg— tras su muerte brilla en la armonía celestial y «por ello también con una multitud de ángeles canta alabando [...]»[35].

Podemos señalar con Newman que en este simple y hermoso poema aparece el dolor que Hildegard no se había permitido expresar ni

35. Cf. Introducción para una evaluación de la música en el pensamiento hildegardiano.

en los cantos a los mártires[36] ni en los dedicados a Úrsula y sus once mil vírgenes[37]. Este dolor es manifestado por el verbo latino *plangere*, que significa tanto llorar como lamentarse, y que aquí hemos preferido traducir por lamento. Y son las nubes —estando suspendidas entre el cielo y la tierra— las que se duelen dejando caer sus lágrimas sobre la sangre vertida, dándole una voz al lamento de Raquel, que de alguna manera se opone al armonioso canto de los ángeles. Esta elección hildegardiana de las nubes como manifestación del dolor humano es similar a una visión donde describe a la antigua serpiente, que despide abundantes llamas que se esparcen en cuatro partes, una de las cuales se eleva hacia las nubes tratando de alcanzar a los hombres que desean subir a los cielos, que se agrupan en tres cohortes, de las cuales:

> *La primera estaba junto a las nubes*: pues luchando con denuedo contra el demonio, elevan su mente a las alturas celestes, por encima de las obras mundanas, como flotan las nubes sobre la tierra (*Sc* II.7.15).

Podemos tal vez concebir a nuestros inocentes junto a quienes aspiran a lo celestial, pero que aún no se encuentran propiamente en la divina morada, sino que están aún suspendidos como nubes. Esta cercanía a la tierra es la que permite a las nubes dolerse por los acontecimientos terrenos. La belleza de este poema se centra en las evocaciones auditivas —los cantos y alabanzas de los ángeles, el verbo *plangere*— y visuales que provoca en el que escucha, así los ángeles que «resuenan en alabanzas» evocan luminosidad, mientras que las nubes en su dolor parecen grises, como a punto de llover. Son estas nubes grises las que dominan en el poema, impregnándolo de un ánimo melancólico.

Pero las muertes de los niños no han quedado sin venganza, pues en las líneas 7-8 vemos a Herodes muerto debido a su maldad. Esta muerte puede bien evocar el texto bíblico «la desgracia persigue a los pecadores, el bien recompensa al justo» (Pr 13,21), que Hildegard explica:

> [...] a los que sucumben en el error y se precipitan en la ruina, terribles quebrantos por doquier les persiguen, pues no contemplan con sabiduría lo verdadero, sino que con indolencia lo arrumban (*Sc* II.7.24).

36. Cf. poemas 29, *O victoriosissimi triumphatores*, y 30, *O vos flores rosarum*.
37. Cf. poemas 42, *Favus distillans*; 43, *Spiritui Sancto*; 44, *O rubor sanguinis*; 65, *Cum vox sanguinis*, y 66, *O dulcissime amator*.

Pero se debe considerar asimismo que el «pesado sueño de muerte» del tirano tiene asidero histórico, tal como narra Flavio Josefo (1961: 198-201):

> La enfermedad de Herodes se agravaba día a día, castigándole Dios por los crímenes que había cometido. Una especie de fuego lo iba consumiendo lentamente, el cual no sólo se manifestaba por su ardor al tacto, sino que le dolía en el interior. Sentía un vehemente deseo de tomar alimento, el cual era imposible concederle; agréguese la ulceración de los intestinos y especialmente un cólico que le ocasionaba terribles dolores; también en los pies estaba afectado por una inflamación con un humor transparente y sufría un mal análogo en el abdomen; además una gangrena en las partes genitales le engendraba gusanos. Cuando estaba de pie se hacía desagradable por su respiración fétida. Finalmente en todos sus miembros experimentaba convulsiones espasmódicas de una violencia insoportable. Decían los que se entregaban al estudio de las ciencias divinas y los aficionados a los vaticinios que todo esto era un castigo que Dios le imponía por sus muchas impiedades. Sin embargo, a pesar de su gravedad y de los dolores que parecía imposible que nadie pudiera soportarlos, esperaba curarse y llamaba a los médicos, ateniéndose a sus prescripciones. [...] A pesar de encontrarse en sus últimos días de vida se dio maña para entregar riquezas y tierras a sus parientes y modificar su testamento [...] Murió al quinto día de haber hecho matar a Antípater.

HIMNOS A LA IGLESIA

46. *O VIRGO ECCLESIA*
IN DEDICATIONE ECCLESIE

O virgo ecclesia,
plangendum est,
quod sevissimus lupus
filios tuos de latere tuo abstraxit.
O ve callido serpenti!
Sed o quam preciosus est sanguis salvatoris,
qui in vexillo regis
ecclesiam ipsi desponsavit.
Unde filius illius requirit.

46. IGLESIA DONCELLA
DEDICADA A LA IGLESIA

Iglesia doncella,
es tiempo de lamentarse,
porque el lobo más cruel
arrancó a tus hijos de tu lado.
¡Ay de la astuta serpiente!
Pero cuán preciosa es la sangre del Salvador
que desposó a la Iglesia
bajo la bandera del Rey.
Por ello busca a sus hijos.

COMENTARIO

Desde esta antífona hasta el poema 49 encontramos himnos a la Iglesia que terminan con un Kyrie. Para dar cuenta de la vastedad de este tema, presentaremos en primer lugar cómo es considerada la Iglesia en cuanto a su simbolismo general y, luego, cómo se presenta en el pensamiento hildegardiano.

Siguiendo a Chevalier (1998: 589), podemos notar que el símbolo de la Iglesia reviste formas distintas durante la Edad Media. A veces se opone a la Sinagoga, cuyos ojos, casi siempre vendados, indican ceguera. La razón de ello se precisa en el himno *Laetabundus* —secuencia atribuida a san Bernardo, pero en realidad anterior a él

(cf. Righetti 1955: 697)— que se canta en Navidad: el canto de Isaías es aquí interpretado como la Sinagoga recordando el nacimiento de Cristo y, sin embargo, no cesa en absoluto de estar ciega (*numquam tamen desinit esse caeca*). La Iglesia es representada con las imágenes de la vida, la barca o la torre. Tal como a la Virgen, se la llama esposa de Cristo, reemplazando a Israel en los comentarios cristianos del Cantar de los Cantares: el Israel del Antiguo Testamento pasa a ser la Iglesia en el Nuevo. El tratamiento de la figura de la Iglesia puede ser ilustrado por *El Pastor* de Hermas[1], que describe la Iglesia a través de sus visiones. En la primera, la considera con los rasgos de una matrona vieja y venerable. Poco a poco ésta se despoja de su vejez y llega a ser en la cuarta visión comparable a una novia que simboliza a los elegidos de Dios. Si la mujer aparece anciana es porque la Iglesia fue creada como la primera de las criaturas.

Asimismo, la Iglesia cristiana simboliza la imagen del mundo, lo que se puede observar, por ejemplo, en la significativa expresión de Pedro Damián (1007-1072): «Ecclesia enim figuram mundi gerit [...]» —pues la Iglesia porta la figura del mundo—. Como ya señalábamos al considerar las visiones del *Pastor* de Hermas y la interpretación dada por los cristianos al Cantar de los Cantares, la Iglesia se entiende también como la Esposa de Cristo y la Madre de los cristianos. Desde este último punto de vista, todo el simbolismo de la madre le es aplicable.

Hildegard estaba familiarizada con la concepción de la Iglesia como virgen, madre y esposa —tal como se revela en su obra visionaria y en sus cantos—. Al respecto, Newman (1989: 196) indica que al menos cinco visiones en *Scivias* retratan a una figura femenina llamada *Ecclesia* que contiene toda la humanidad redimida en unión con Dios destacando los aspectos de novia, virgen y madre que ya mencionamos, prefiriéndolos a otras imágenes familiares de la Iglesia como el cuerpo de Cristo, el arca de la salvación, etc. La Iglesia es la epifanía final de lo femenino e, históricamente, la última manifestación del secreto eterno.

Revisemos entonces cómo se abordan dichos aspectos en la obra visionaria de nuestra santa. De la Iglesia como virgen señala:

> Y aunque muchas veces la atenazarán los hombres malvados, se defenderá siempre con gallardía bajo el escudo de su Esposo: como una virgen a quien asaltan persistentes apetencias carnales, concitadas por

1. Hermas (siglo II d.C.), escritor cristiano, famoso por su nítida descripción del cristianismo primitivo y en ocasiones considerado uno de los Padres apostólicos.

> las artes diabólicas y las continuas persuasiones de los hombres, es librada con fuerte mano de la tentación orando al Señor y conserva incólume su virginidad. Así también la Iglesia resiste a los malignos sembradores de cizaña: los errores de los herejes, sean cristianos, judíos o paganos, que la infestan queriendo envilecer su virginidad —la fe católica—; he aquí que con tesón se enfrenta a ellos para que no la emponzoñen, porque siempre ha sido virgen y así perdurará: la fe verdadera, esencia de su virginidad, permanecerá íntegra contra todo error, como la honra de una virgen casta, cuya esencia es la pureza de su cuerpo, se preserva intacta del placer carnal (*Sc* II.3.12).

De la Iglesia como madre virginal nos dice:

> La Iglesia es, pues, la madre virginal de todos los cristianos: los concibe y alumbra en el secreto del Espíritu Santo y los ofrece al Señor, de manera que son llamados hijos de Dios. Y tal como el Espíritu Santo cubrió con su sombra a la Madre santa que, así, engendró y parió milagrosamente sin dolor al Hijo de Dios y permaneció virgen, también ilustra a la Iglesia, madre venturosa de los creyentes, que, así, concibe y alumbra sin mancha alguna, en la inocencia, a sus retoños y sigue siendo virgen (*Sc* II.3.12).

Como madre:

> [...] ésta es su bondad materna, diestra pescadora de almas fieles con las distintas artes de las virtudes, por las que los pueblos fieles permanecen devotamente enmallados en la fe con creencia verdadera (*Sc* II.3.4).

Al explicar su visión de una mujer, inmensa como una ciudad, nos retrata a la Iglesia como Esposa:

> [...] representa a la Esposa de Mi Hijo, que siempre alumbra a sus hijos en la renovación del Espíritu y del agua, pues el poderoso guerrero la erigió para que, en la anchura de las virtudes arraigada, abarcara y perfeccionara a la incontable muchedumbre de sus elegidos (II.3.1).

Asimismo, nos dice que la Iglesia ha sido

> prometida en verdaderos esponsales a Mi Hijo, pues se formó fielmente en Su sangre como firme templo de las almas santas (*Sc* II.3.2).

Y en la visión misma:

> He aquí la lozanía de la celeste Sión, madre y flor de las rosas y lirio de los valles. Oh lozanía, te desposarás con el Hijo del Rey más

poderoso y alumbrarás para él una estirpe esplendorosa cuando llegue el tiempo en que seas confortada (*Sc* II.5)[2].

Volviendo al poema que ahora consideramos, podemos indicar que en él se recogen estos tres aspectos de la Iglesia. Newman (1998: 314-315) afirma que el poema estaría dirigido a una iglesia en particular, posiblemente Rupertsberg o Eibingen. Ahora bien, en el latín original no puede distinguirse si es a la Iglesia en general o a una iglesia específica a la que se dedica el poema, y dado que los temas abordados en esta antífona son los mismos que Hildegard aborda cuando examina el tema en *Scivias* respecto de la Iglesia como institución y no hay ningún dato —como las cartas en el caso de Disibodo, en las que Kuno pide a Hildegard que componga algo para el santo— que nos haga pensar que este poema fue compuesto para una iglesia determinada. Lo anterior nos lleva a disentir de la afirmación de Newman.

Esta última autora indica que esta antífona y la siguiente pueden referirse en términos velados a la revuelta de Arnoldo de Brescia, que fue el suceso que más golpeó a la Iglesia mientras Hildegard estaba componiendo la *Symphonia*. Arnoldo fue castigado junto con Abelardo cuando éste y sus enseñanzas fueron condenados por Bernardo en el concilio de Sens en 1140. El papa Eugenio III mandó a Arnoldo a hacer penitencia a Roma, pero él se negó a ser silenciado, promoviendo una expropiación de los bienes del clero y logrando así la insurrección de la Comuna Romana. Declarándose ellos mismos como una república, los romanos exiliaron al papa de la Ciudad Eterna. No fue sino hasta el año 1155 cuando el sucesor de Eugenio, Adriano IV, hizo quemar en una estaca a Arnoldo como rebelde al poner en interdicto al pueblo de Roma durante la semana santa, el cual sería levantado sólo cuando expulsaran al reformador de la ciudad y se sometieran al gobierno papal (cf. Weeks 1993: 45-46).

Teniendo en cuenta dicha revuelta, se entiende que la imagen de la Iglesia que prima en este poema sea la de madre, si bien la de virgen (hemos preferido en este caso traducir *virgo*, que literalmente signifi-

2. Las imágenes respecto de la Iglesia como esposa abundan en la primera obra visionaria de Hildegard, donde señala también: «Y he aquí que entonces fue fundada la Nueva Esposa del Cordero, llena de adornos: engalanada con todo género de virtudes para el durísimo combate que el pueblo fiel entablaría contra la maliciosa serpiente» (*Sc* II.1.17). O «[...] porque a la Iglesia, Esposa incorrupta, rodea la enseñanza apostólica que reveló la purísima Encarnación de Aquel que descendió de los cielos al útero de la Virgen y es el espejo más vivo y claro de todos los creyentes» (*Sc* II.5.1).

ca «virgen», por «doncella», a efectos poéticos) y la de consorte también están presentes. Esta madre que se duele por el error de sus hijos que encontramos en las líneas 1-4 aparece también en *Scivias*:

> Esta madre bienaventurada los ama con profunda dilección y, condoliéndose en lo más hondo de sus entrañas, se lamenta de que éstos, a los que ha engendrado en el baño de la renovación, purificados en los Cielos, vayan adelante en pos de lo terrenal y se mancillen en los pecados (*Sc* II.3.15).

Hildegard también señala:

> La Iglesia tiene una voz de lamento por sus hijos, voz que el Señor ha puesto en ella, y gemirá hasta que el último de todos entre en el tabernáculo de la Ciudad Celeste (*Sc* II.5.11).

En la línea 3 aparece por primera vez en el manuscrito *R* el lobo encarnando el mal que aleja a los hijos de la madre Iglesia. Simbólicamente, en el mundo cristiano el lobo es el enemigo diabólico que amenaza al rebaño de fieles (Jn 10,12; Hch 20,29). Por otra parte, en el *Physiologus*, encontramos al lobo descrito como

> un animal astuto y maligno que en su encuentro con el hombre se finge inválido para luego atacarle. San Basilio dijo: así son las personas astutas y tramposas. Si encuentran a personas buenas, fingen como si llevasen una vida completamente inocente y no tuviesen malas intenciones, pero su corazón está lleno de amargura y astucia (en Biedermann 1996: 273).

Asimismo, en el *Bestiarium* medieval el lobo es señalado como un animal del diablo y los brillantes ojos de la loba son como luces en la noche que roban el sentido a una persona. De modo similar, el diablo roba a los hombres la fuerza para rezar y sus ojos brillan extraordinariamente, lo que indica que algunas obras del diablo deslumbran y a las personas insensatas les parecen bellas y saludables (cf. Biedermann 1996: 275). Hildegard recoge este sentido de lobo cuando señala:

> Así miraré a Dios que me ha dado la vida, y correré hacia la Virgen bienaventurada, que holló la soberbia de la antigua caverna: en firme piedra de la casa del Señor me convertiré, y el codicioso lobo, estrangulado por el arpón de la divinidad, ya nunca prevalecerá sobre mí (*Sc* I.4.7).

O cuando habla del tiempo signado por el lobo gris en sus visiones apocalípticas:

> [...] éste será el tiempo de la rapiña: los hombres voraces arrebatarán para sí el poder y la riqueza; los veréis irrumpir en los saqueos bajo la piel grisácea, ni negra ni blanca, de sus astucias, y, desmembrando las cabezas de estos reinos, las derrocarán (*Sc* III.11.6).

Si Hildegard efectivamente estaba pensando en la revuelta de Arnoldo de Brescia cuando compuso este poema, el lobo más cruel tiene que haber sido el alborotador, si bien se lo puede entender genéricamente como el demonio. La primera posibilidad se vuelve más plausible si se considera que en una carta a Adriano IV, Hildegard alude en términos muy crípticos a sus batallas con bestias salvajes (Newman 1989: 238). Volviendo a la figura misma del lobo arrancando a los hijos del lado de su madre Iglesia, esta imagen se asemeja a aquella del demonio que expande por el mundo el fuego de su iniquidad:

> [...] de su rapacísima voracidad escupe multiformes y aciagas maldades, cruel incendio de aviesa persuasión, y lo esparce ampliamente por las cuatro partes del mundo, entre los hombres, para que le sigan (*Sc* II.7.12).

Del mismo modo actuaba el reformador, quien claramente atacaba la unidad de la Iglesia, lo que puede estar siendo considerado como una afrenta a la virginidad y al amor de madre que siente la Iglesia por sus hijos. Este amor por sus hijos se manifiesta también en *Scivias*:

> ¿Cómo podría ser que el hombre, envilecido por su infesta hez, entrara en el Reino Celestial sino a través de Mi Hijo encarnado sin mancha? Él es Quien recibe a los pecadores justificados por la penitencia. ¿Y Quién podría hacer esto sino Dios? Por eso se vuelve la Iglesia hacia sus hijos y con amor maternal los apacienta (*Sc* II.4.12).

En la línea 5 Hildegard se lamenta por la actividad del demonio —o tal vez esté pensando en Arnoldo—, que de lobo ha cobrado su forma más típica de serpiente[3]. La precaución ante la serpiente se nos enseña así:

> Pero el que, a fuer de impío, sucumba al veneno viperino de la malvada y cruel serpiente que escupe a los Cielos, que enfanga la perla, que murmura contra el más hermoso de entre todo lo hermoso, será aventado de la esplendorosa obra del dedo de Dios; de los honores todos, de la dicha de la visión suprema; sí, del fruto viviente será desgajado, de la raíz del árbol de justicia, segado (*Sc* II.7.6).

3. Cf. poemas 12, *Nunc aperuit*; 17, *Ave Maria*, y 44, *O rubor sanguinis*.

Pero no es éste el tono del poema, dado que en las líneas 6-8 se asegura —tal como nota Newman (1998: 315)— que incluso frente al cisma, Cristo que se casó con la Iglesia con la dote de su sangre no permitirá que sus hijos mueran; por ello en la última línea la Iglesia continúa buscando a sus hijos. En la línea 8 la imagen del Rey bajo la cual Cristo desposa a la Iglesia es similar a la que encontrábamos en el poema 44, *O rubor sanguinis*, donde las doncellas de Úrsula eran denominadas «abanderadas del Hijo del Rey», si bien en la antífona presente el estandarte es el del Padre[4].

47. *NUNC GAUDEANT*
IN DEDICATIONE ECCLESIE

Nunc gaudeant materna viscera
ecclesie,
quia in superna simphonia
filii eius
in sinum suum collocati sunt.
Unde, o turpissime serpens,
confusus es,
quoniam, quos tua estimatio
in visceribus suis habuit,
nunc fulgent in sanguine filii dei.
Et ideo laus tibi sit,
rex altissime.
Alleluia.

47. QUE SE REGOCIJEN AHORA...
DEDICADA A LA IGLESIA

Que se regocijen ahora las entrañas maternas
de la Iglesia,
porque en suprema sinfonía
sus hijos
se han establecido en su regazo.
Por ello [tú], la más infame serpiente,
estás ofuscada,

4. Cf. también el poema 26, O *lucidissima apostolorum turba*, donde se canta que la esposa del Cordero «porta el estandarte de madre y virgen».

puesto que ahora resplandecen
en la sangre del Hijo de Dios
aquellos a quienes tu imaginación en sus entrañas mantuvo.
Y por eso que haya alabanza para ti,
altísimo Rey.
Aleluya.

COMENTARIO

Esta antífona sigue a la recién comentada *O virgo ecclesia*, tanto en el manuscrito *D* como en el *R*. El texto que comentamos celebra probablemente la caída de Arnoldo —lo que se deduce porque la astuta serpiente de la antífona anterior se encuentra en este poema ofuscada—, lo que significó el fin del cisma y la restauración de la paz (cf. Newman 1989: 315). Tal como en la antífona anterior, predomina la Iglesia en cuanto madre, lo que se evidencia con el uso de palabras como «entrañas», «hijos» y «regazo».

Si bien el contexto al que puede referirse este poema es bastante específico, no lo son las imágenes que emplea Hildegard para referirse a tal situación. Así, las «entrañas maternas» de la Iglesia en la línea 1 y las entrañas del diablo en la línea 10 se asemejan en su uso al de la palabra «clausura», que, aunque en distintos poemas[5], se relaciona tanto con la virgen como con el diablo. Del mismo modo, la suprema sinfonía con la que los hijos vuelven al regazo materno nos presenta una figura similar a la que encontrábamos en los poemas 39, *Quia felix puericia*, en el cual Ruperto cantaba alabando «con una multitud de ángeles»[6], y en el responsorio 45, *Rex noster promptus,* en el que «[...] los ángeles cantan en coro / y resuenan en alabanzas» por los santos inocentes. La estructura del poema también se asemeja a la del poema 38, *O beatissime Ruperte*, que se inicia con la expresión de júbilo «¡Bienaventurado Ruperto!» y finaliza con «Aleluya», otra expresión de júbilo; tal como aquí nos encontramos al inicio con el subjuntivo «que se regocijen ahora las entrañas maternas» y al término con «aleluya», ambas expresiones de gozo.

5. Cf. el responsorio 20, *O quam preciosa*, donde se dice: «Por ello el dulce germen que es su Hijo a través de la clausura de su vientre abrió el paraíso»; y el responsorio 26, *O lucidissima apostolorum turba*, donde la turba de apóstoles abre «la clausura del magisterio del diablo».

6. Cf. el comentario a dicho poema para una evaluación de la música en el pensamiento hildegardiano.

Es posible encontrar la imagen de las entrañas de la Iglesia antes mencionada en *Scivias,* donde se dice:

> [Algunos] abandonan las entrañas maternas y el dulce alimento de la Iglesia; la hostigan con el tumulto del error y quebrantan sus leyes, fundadas por Dios, con reiterado escarnio (*Sc* II.4.13).

Aunque ahora se trata de aquellos que, una vez idos, regresaban humildemente a ella con el fruto de la penitencia:

> [...] por cuanto cometieron grave pecado, se castigan duramente, cumpliendo la pena merecida para que les sea restaurada la vida (*ibid.*).

Sin embargo, en este poema es posible hallar sólo regocijo —no penitencia— por la vuelta de los fieles al redil, a los que la imaginación del diablo «en sus entrañas mantuvo». Es pertinente explicar que la palabra *estimatio* proviene del verbo *estimare,* que en el latín medieval significa «pensar, juzgar, imaginar, creer» (Niermeyer 1997: 381), y que aquí hemos preferido traducirla como «imaginación». Ocupándonos nuevamente de la discusión en cuestión, es importante notar que no hay castigo presente por la infidelidad en esta antífona, sino sólo exultación, lo que se ve reflejado en que las ovejas, una vez perdidas, resplandezcan «en la sangre del Hijo de Dios» en la línea 9. Y es la «sangre del Hijo de Dios», a la que se canta en el poema 7, *O cruor sanguinis*[7], la que ha permitido la redención de la humanidad y que la Iglesia acoja a sus fieles como a sus hijos. La sangre del Hijo como fundamento de la Iglesia se encuentra explícita en *Scivias*:

> Al instante de brotar la sangre del costado herido de Mi Hijo, empezó la salvación de las almas: cuando mi Unigénito, al sufrir la muerte temporal en la cruz, despojó al Hades y llevó las almas fieles a los cielos, fue entregada a los hombres la gloria de la que el Demonio y su séquito habían sido arrojados; así que también en Sus discípulos y sinceros seguidores empezó a medrar y a afianzarse la fe para hacerse herederos del Reino Celestial. Entonces, *la sangre que manaba de Su costado, elevándose a las alturas, la inundó toda y, por voluntad del Padre Celestial, se unió a Él en felices esponsales*: cuando la fuerza de la Pasión del Hijo de Dios se derramó llena de ardor y se elevó milagrosamente a la cima de los misterios celestes, como el olor de los buenos aromas se difunde hacia lo alto, la Iglesia, afianzada por ella con los diáfanos herederos del Reino Eterno, se unió fielmente al

7. Cf. poemas 29, *O victoriosissimi triumphatores*; 30, *Vos flores rosarum,* y 44, *O rubor sanguinis.*

> Unigénito de Dios, por designio del Padre Supremo [...] Por tanto, *fue noblemente dotada con Su cuerpo y Su sangre*: porque el Unigénito de Dios dio a sus fieles —la Iglesia y sus hijos— Su cuerpo y Su sangre en excelsa gloria para que, a través de Él, alcancen la vida en la Ciudad Celestial (*Sc* II.6.1)[8].

Como bien indica Newman (1989: 238), los sentimientos de esta antífona evocan la oración de Cipriano[9] en el corto texto *Acerca de la unidad de la Iglesia*, que dice: «que regocijándose nuestra Madre puede recibir en su regazo un cuerpo de gente unida en una mente», lo que, como hemos señalado, se descubre en las numerosas expresiones de gozo y alabanza que pueblan este poema.

48. *O ORZCHIS ECCLESIA*
ITEM IN DEDICATIONE ECCLESIE

O orzchis ecclesia
armis divinis precincta
et iacincto ornata,
tu es caldemia stigmatum loifolum
et urbs scientiarum.
O, o, tu es etiam crizanta
in alto sono
et es chorzta gemma.

48. ¡IGLESIA INCONMENSURABLE!
IGUALMENTE DEDICADA A LA IGLESIA

¡Iglesia inconmensurable!
ceñida con las armas divinas
y adornada con jacinto,
tú eres el perfume de las heridas de los pueblos
y la ciudad del conocimiento.
Tú, tú has sido también ungida
en noble sonido
y eres fulgurante gema.

8. La cursiva corresponde a la visión misma que es explicada a continuación. El motivo de la sangre que mana del costado de Cristo fundando la Iglesia es también común en la iconografía medieval. Bynum (1992: 206) señala que en las Biblias moralizadas de los siglos XIII y XIV los artistas dibujaron la Iglesia naciendo del lado de Cristo, como Eva nació de Adán.

9. San Cipriano († 258). Obispo de Cartago y mártir.

COMENTARIO

Esta antífona contiene cinco palabras ajenas al latín que, según Newman (1998), pueden incluirse en el contexto de un extraño glosario compuesto por Hildegard, conocido como *Lingua ignota*. Curiosamente, Dronke (2000) señala que sólo una de ellas aparece en ese trabajo (*loifol* = *populus*, línea 4). La *Lingua ignota* sobrevive hoy sólo en dos manuscritos y comprende aproximadamente unas mil palabras. En el «Riesencodex» de Wiesbaden, que recopila varias obras de Hildegard, dos tercios de las palabras *ignotae* se explican con glosas latinas; el otro tercio, con glosas en alemán. El Códice de Berlín añade muchas más glosas en alemán. Se trata, en realidad, de una lista de nombres que aluden a plantas, animales, seres celestiales, adornos para la Iglesia, vestimentas, herramientas y otros. Newman (1989: 12) señala además que el propósito de esta lengua inventada no está claro, pero dado que incluye muchos nombres de plantas y hierbas quizás se relacionaba con el trabajo médico de Hildegard. La importancia de este lenguaje se revela en la confidencia hecha al papa Anastasio IV en el sentido de que Dios la había inspirado para que formara «letras desconocidas, y expresadas en un lenguaje desconocido y que resonaban con una melodía en muchos tonos» (citado por Newman 1998: 316). El único texto lírico en el cual la profetisa utilizó este vocabulario es el presente poema.

Las cinco palabras de su lengua secreta aquí utilizadas y su correspondiente significado en latín son: *orzchis*, que significa *immensa* (inconmensurable); *caldemia*, *aroma* (perfume); *loifolum*, *populorum* (de los pueblos); *crizanta*, *ornata* o *uncta* (adornada); *chorzta*, *choruscans* o *chorusca* (fulgurante) (*ibid.*).

Dronke (2000: 306) afirma que en esta canción no sólo el empleo de palabras desconocidas es irregular, sino también el uso del vocabulario latino habitual en Hildegard. De este modo, si la existencia de la *Lingua ignota* sugiere que Hildegard estaba irritada por la limitaciones de los dos «lenguajes» normales —alemán y latín— que ella conocía, y anhelaba ir más allá de ellos, así también su poesía la muestra, una y otra vez, alcanzando los límites de lo que es posible con el lenguaje. Mediante su forma innovadora de combinar palabras y fusionar imágenes, se esfuerza por superar esos límites. Así, en esta antífona, el hechizo logrado por las nuevas palabras es complementado con una osada maestría en el uso de las ya existentes. Dronke indica además que, una vez adentrados en el mundo lírico de Hildegard, queda claro que en su mezcla no hay nada de descuido. El

propósito es una sinestesia consciente: es una fusión de los datos de los sentidos, no simplemente por el goce de producir efectos sensuales sino para alcanzar una riqueza de significado más intensa.

Las primeras tres líneas nos presentan una imagen de la Iglesia como una obra grandiosa y como una mujer guerrera «ceñida con las armas divinas» (cf. Ef 6,11) y adornada «con jacinto». Los pensamientos de armar y adornar se unen por un juego de sonidos: *precincta-iacincto* (Dronke 2000: 308). Esta imagen es similar a una de sus visiones:

> [...] después vi una imagen de mujer, inmensa como una gran ciudad; ceñía su cabeza una maravillosa diadema, y de sus brazos pendía un esplendor a modo de mangas, que rutilaba del cielo a la tierra [...] Pero no pude observar sus vestidos, sólo vi que entera relumbraba con luminosa claridad, de un inmenso halo rodeada, y rutilaba en su pecho un rojo fulgor cual alborada; escuché entonces cómo, brotando de su mismo pecho, todo género de músicas y voces cantaban de ella: «Oh tú, que llena de luz, como alborada resplandeces» (*Sc* II.3).

En este poema la imagen de la Iglesia se asemeja asimismo a la Ciudad celestial que se describe en el tercer libro de *Scivias*, similar a un fuerte de los cruzados, bastión contra los enemigos y al mismo tiempo glorificación de la voluntad de Dios (Ap 21,2) (cf. Weeks 1993).

El jacinto —piedra o tela de color azul asociada al sacerdocio (Ex 28)— tiene también un lugar en las visiones de la profetisa. Por ejemplo cuando explica el significado de la paciencia y sus vestiduras dice de ésta:

> *Ceñía su cabeza con una corona triangular que, en arreboles, como jacinto encendido brillaba*: porque está hermosamente coronada con la fe en la Santa Trinidad como principio del designio de los fieles que, despreciando su carne, no dudan en derramar su sangre por amor a Dios y a la fe verdadera. Pues también el Hijo de Dios, manifestado en la carne, venció a la muerte con el rojo fulgor de su sangre, que engalanó a la Iglesia como un esplendoroso jacinto encendido en su belleza (*Sc* III.3.12).

O cuando señala el sentido de la caridad y sus vestiduras:

> *Semejaba toda ella, en su forma y en su túnica, un jacinto con el sublime azul del cielo*: el Hijo de Dios encarnado ilustró, a través de Su humanidad, a los hombres fieles y celestiales como ilumina el jacinto aquello sobre lo que se pone; y encendió en ellos la caridad

> para que ayudaran fielmente a todos los menesterosos, así como esta virtud, vestida con la dulzura de Dios, es el faro que alumbra a todos los hombres en la devoción, la obra y el fruto, con la luz de la justicia (*Sc* III.8.19).

El jacinto es además la penúltima piedra que adorna la Jerusalén celestial en la visión de Juan, pero también una piedra que simboliza la existencia angélica (cf. Dronke 2000: 307-308). Se puede añadir, además, que Hildegard en el lapidario incluido en su *Physica* dedica varias líneas al jacinto, del que dice sirve para enfermedades de la vista, sana de maldiciones y del dolor de corazón.

En la línea 4 la Iglesia combatiente se dulcifica siendo perfume de las heridas. Esta imagen, un tanto extraña de la Iglesia en cuanto perfume de las heridas, se asemeja a la que encontrábamos en el poema 30, *O vos flores rosarum,* donde se cantaba que los mártires exhalaban su «perfume en los mayores goces» destilándolo en la santa redención[10]. Newman (1989: 203) indica que la figura enigmática de las heridas flagrantes puede entenderse mejor si se considera uno de los pasajes finales del *Ordo virtutum* en el que se relata que Cristo lleva sus heridas al Padre mientras ruega por la Iglesia, pidiendo que las heridas en su cuerpo sean convertidas en gemas:

> Tú resolviste que tu ojo nunca se cerraría hasta que pudieras ver mi cuerpo cubierto de joyas. Porque me cansa que todos mis miembros estén expuestos a la burla. Padre, contempla, te muestro mis llagas.

En la exégesis medieval, las heridas eran una metáfora común para los pecados, y las heridas del alma penitente eran ungidas con el óleo del perdón y lavadas por las heridas de Cristo. A través de esta gracia transfiguradora, en esta antífona las heridas dolientes de los pueblos sanan convirtiéndose en las heridas flagrantes de la Iglesia. El cuidado de la Iglesia con sus hijos, que llega al punto de cargar con sus culpas, es similar al de la Virgen en el poema 18, *O clarissima mater,* en el que ella esparce «bálsamos en las heridas dolientes de la muerte».

Dronke, a su vez, sugiere que las heridas son fragantes en alusión a las heridas infligidas a *Ecclesia* en la persecución de los siglos

10. Respecto del perfume, véanse también los poemas 16, *O quam magnum miraculum,* donde una mujer construye «toda la más dulce fragancia de las virtudes»; 36, *O beata infantia,* en el que Disibodo destila las «más santas obras entre las maravillas de Dios», y 40, *O pulcre facies,* donde las vírgenes son llamadas «el dulcísimo jardín / que exhala su perfume / en todos los esplendores».

cristianos tempranos, heridas que florecerían en las *flores martyrum*, flores del martirio.

Sorprende que, tras el giro de la imagen de la Iglesia combatiente a la Iglesia sanadora, se pase a considerarla ahora «ciudad del conocimiento» en la línea 5. Newman (1989: 204) señala que esta imagen podría haber tenido antecedentes en la concepción de Hugo de San Víctor[11] respecto del arte y las ciencias como remedios para las heridas del pecado original, o en la alegoría *Del exilio y la patria del alma* de Honorio[12] en la que el alma viaja desde *Ignorantia*, su lugar de exilio, a través de diez ciudades que representan las artes liberales y otras disciplinas hasta llegar a *Sapientia*, su patria. Aun teniendo en cuenta estos posibles antecedentes, sigue siendo sorprendente tal denominación en la pluma de Hildegard, quien creía que la autoridad suprema residía en el hecho de que el Dios que ha creado todas las cosas de la nada proscribe el conocimiento de los seres humanos, que no pueden saber de dónde vienen o cómo subsisten (cf. Weeks 1993). Para ilustrar esto podemos recurrir a la obra visionaria *Scivias* cuando la profetisa enseña:

> Mayor es la altura y profundidad de la sabiduría y ciencia divinas en la obra de la Iglesia que cuanto el frágil y mortal corazón humano pueda escrutar con su juicio (*Sc* III.9.10).

O donde se advierte a los hombres que

> el entendimiento humano, postrado bajo su desvalida fragilidad, no puede contemplar con plenitud sus secretos [los de la Iglesia] (*Sc* II.3.8).

Newman propone, a modo de interpretación, que lo que ocurriría en esta antífona es que el conocimiento humano, pese a sus defectos, podría ser incorporado al templo de la sabiduría por una transmutación divina, tal como las heridas del pecado pueden ser transformadas —como señalamos anteriormente— en perfumes o joyas.

11. Hugo de San Víctor (1096-1141), filósofo y teólogo francés que fundó una escuela de misticismo que hizo del monasterio de Saint-Victor de París uno de los principales focos de enseñanza en la Edad Media.

12. Honorio Augustodunensis, teólogo, filósofo y escritor enciclopédico que vivió en la primera mitad del siglo XII. Ha sido descrito como uno de los personajes más misteriosos de todo el período medieval.

Dronke (2000), por su parte, descubre esta «ciudad del conocimiento» también en la miniatura de Rupertsberg de *Scivias* III.9, donde la Sabiduría personificada está sobre sus siete pilares, que tradicionalmente son identificados con las siete artes liberales. Estos pilares son los que harían a la ciudad celestial la ciudad de todo el conocimiento.

En la última línea se denomina a la Iglesia «fulgurante gema», de modo parecido a como se nombraba a María en el poema 10, *O splendidissima gemma*[13], donde también se emplean imágenes luminosas, tal como se describen los órdenes de la Iglesia en una visión:

> Después vi que a la imagen de aquella mujer rodeaba, relumbrando desde la cabeza hasta la garganta, un resplandor blanco como la nieve y diáfano como el cristal. Pero de la garganta al ombligo la ceñía un fulgor rojizo que brillaba cual alborada de la garganta a los pechos y, de éstos al ombligo, semejaba púrpura jacintina (*Sc* II.5).

Retrocediendo a las líneas 6 y 7, la Iglesia es «ungida en noble sonido»[14]. Dronke nota aquí un efecto de sinestesia, pues el sonido *alto* —el regocijo por la música celestial— sería un ungüento para las heridas que *Ecclesia* sufre en la tierra. Por ello en lo alto ella es *chorzta gemma*: una gema fulgurante. Este autor sugiere que es como si Hildegard con la palabra latina *chorusca*, que está en su glosa, formara un superlativo que parece germánico. Aquí Hildegard se muestra consciente del doble significado de *gemma*: joya y botón de una flor. Esta joya fulgura, pues es un botón que resplandece con el brillo divino.

La melodía de esta antífona es una meditación lenta, serena, no muy lejana de un canto gregoriano, pero adornado con ricos melismas, especialmente para las frases *urbs scientiarum* e *in alto sono*; Dronke sugiere que con esto la compositora quería evocar el esplendor de la ciudad y la altura de su música.

Volviendo a la música evocada en la penúltima línea, y habiendo dicho suficiente acerca de ésta en el pensamiento de nuestra abadesa, podemos agregar algo más: en el *Liber vite meritorum* se señala que la armonía del mundo es interpretada como un aviso a los humanos para que sigan la sabiduría divina (cf. Weeks 1993). Esto se corresponde con la interpretación de Newman en el sentido de que es posible trans-

13. Para el simbolismo de las gemas, véase comentario a dicho poema.

14. Respecto de la música en Hildegard, véase comentario al poema 39, *Quia felix puericia*.

figurar el limitado conocimiento humano en verdadero conocimiento por la divinidad. Hildegard es capaz de proferir el conocimiento verdadero en sus visiones por inspiración divina, y también por la misma suerte de inspiración compone un lenguaje extraño. Cabe preguntarse si el uso de la *Lingua ignota*, en este contexto, está dado sólo para lograr ciertos efectos sonoros, o si ello obedece a otros motivos.

49. *O CHORUSCANS LUX STELLARUM*
(ITEM IN DEDICATIONE ECCLESIE)

O choruscans lux stellarum,
o splendidissima specialis forma
regalium nuptiarum,
o fulgens gemma!

Tu es ornata in alta persona,
que non habet maculatam rugam.

Tu es etiam socia angelorum
et civis sanctorum.

Fuge, fuge speluncam antiqui perditoris
et veniens veni
in palatium regis.

49. ¡FULGURANTE LUZ DE LAS ESTRELLAS...!
(IGUALMENTE DEDICADA A LA IGLESIA)

¡Fulgurante luz de las estrellas,
deslumbrante figura elegida
para las nupcias reales,
brillante gema!

Tú has sido investida como noble persona
que no tiene arruga ni mácula.

Tú también eres compañera de los ángeles
y ciudadana de los lugares sagrados.

Huye, huye de la caverna del antiguo seductor
y viniendo ven
al palacio del Rey.

COMENTARIO

Esta antífona votiva sigue en ambos manuscritos al poema anterior *O orzchis ecclesia*. Se puede considerar, tal como señala Newman (1989: 317), que este poema sería la versión de Hildegard del salmo 45[15], el epitalamio para la novia real. De modo que la Iglesia combatiente de la antífona anterior se ha despojado de sus armas para vestirse de luz en las cuatro primeras líneas —nótense los adjetivos «fulgurante», «deslumbrante» y «brillante»— como corresponde a la novia real. La imagen de luminosidad que logra aquí Hildegard al inspirarse en la Iglesia es similar a la que se encuentra en el poema 19, *O tu suavissima virga*, aunque este último está dedicado a la Virgen.

En el simbolismo cristiano (cf. Biedermann 1996: 182-185) la multiplicidad de estrellas se consideraba símbolo de la innumerable descendencia de Abrahán, y en el Apocalipsis de Juan se presenta el número de los siete planetas en una relación simbólica mediante «siete estrellas», porque éstas son los ángeles de aquellas siete congregaciones o iglesias a las que se dirige especialmente su mensaje. Hildegard, sin embargo, nos las muestra, en la línea 1 de este poema, como una representación alegórica de los santos o los profetas, tal como en *Scivias*, donde al explicar una de sus visiones indica:

> *Entonces aparecieron en estas tinieblas tres inmensas estrellas, en su fulgor entrelazadas, y, enseguida, otras muchas, grandes y pequeñas, centellando con vívido resplandor*: éstas son las grandes luminarias, símbolo de la Trinidad Suprema: Abraham, Isaac y Jacob, abrazados entre sí tanto por sus fieles obras como por el vínculo de la carne, ahuyentando con sus señales las tinieblas del mundo; y les siguen muchos profetas, mayores y menores, radiantes en sus numerosas y admirables maravillas (*Sc* II.1.9).

Y continúa:

> *Y luego, una extraordinaria estrella que con prodigiosa claridad relumbraba, dirigiendo su esplendor hacia la llama*: éste es el mayor profeta, Juan el Bautista, que, con sus fieles y fulgurantes obras, desbordante

15. Según algunos, éste sería un canto profano para las bodas de un rey israelita, Salomón, Jeroboam II o Ajab. Pero las tradiciones judía y cristiana lo refieren a las bodas del rey Mesías con Israel (figura de la Iglesia). La liturgia, a su vez, amplía la alegoría refiriendo este canto a la Virgen María. El poeta se dirige primero al rey Mesías, aplicándole atributos de Yahvé y de Emmanuel, y luego a la reina (Biblia de Jerusalén 1998: 719).

> de maravillas arde y alumbra; por ellas anunció la Palabra Verdadera, el Hijo de Dios verdadero, porque no cedió a la iniquidad, sino que la combatió con fuerza y gallardía en sus obras de justicia (*Sc* II.1.10).

Pero existe otra posible interpretación, dado que la profetisa también señala que así como el sol representa a Cristo, y la luna a la Iglesia,

> [...] las estrellas, diferentes entre sí por la intensidad de su fulgor, representan a los pueblos de las distintas órdenes religiosas de la Iglesia (*Sc* II.5).

Ambas interpretaciones son posibles, ya que, por una parte, la Iglesia es la luz que anima a sus diferentes órdenes y, por otra, es la luz que animaba según el designio secreto de Dios la labor de los profetas y patriarcas en el Antiguo Testamento. Respecto de esto último, se debe recordar[16] que los primeros cristianos —visión que se amplió en el Medievo— vieron en los hechos descritos por el Antiguo Testamento anticipaciones simbólicas y anuncios de los acontecimientos que tienen lugar en los evangelios, descubriendo en los acontecimientos del Antiguo Testamento un sentido cristiano.

La «deslumbrante figura elegida» de la línea 2 evoca el responsorio 28, *O dulcis electe,* donde se denomina a san Juan el Evangelista «dulce elegido». Tal como en el poema anterior, donde la Iglesia guerrera terminaba convertida en «fulgurante gema», aquí la novia real es una «brillante gema»[17]. La luz titilante de las estrellas —indica Newman— es también una imagen análoga para el resplandor de las gemas que la compositora amaba tanto, quizás porque era el equivalente más cercano a sus visiones en la vida cotidiana.

Si bien *Ecclesia* no es nombrada, no cabe duda de que la novia real no es sino ella, y que es también la «noble persona» sin «arruga ni mácula» de las líneas 5 y 6, expresión que encontramos en una de las epístolas de Pablo, donde se aconseja a los maridos amar a sus esposas como Cristo amó a la Iglesia, entregándose a sí mismo por ella

> para santificarla, purificándola mediante el baño del agua, en virtud de la palabra, y presentársela resplandeciente a sí mismo, sin que tenga mancha ni arruga ni cosa parecida, sino que sea santa e inmaculada (Ef 5,26-27).

16. Véanse comentarios a los poemas 23, *O spectabiles viri*, y 24, *O vos felices radices.*
17. Cf. comentario al poema 10, *O splendidissima gemma.*

En las líneas 7-8 la «ciudad del conocimiento» de la antífona anterior es ahora «ciudadana de los lugares sagrados» y «compañera de los ángeles», imágenes que evocan asimismo las epístolas paulinas (Ef 2,19 y Hb 12,22-24), donde quienes han aceptado a Dios son conciudadanos de santos, justos y familiares de Dios, reuniéndose con los ángeles.

Como acertadamente indica Newman, la cueva o «caverna del antiguo seductor» de la línea 9 es una invención propia de Hildegard, mencionada también en el poema 63, *O Ierusalem*. Dado que en la Biblia no se asocia a Satán con cuevas, la imagen probablemente deriva de sus concepciones de ritos paganos o de las prácticas heréticas y de brujería de su tiempo. Esto último podría entenderse si se atiende a que las cuevas se consideraron a veces pasajes hacia el mundo subterráneo, de los cuales el más famoso es el «purgatorio de san Patricio» en una isla del Loch Derg. Antiguamente se hacían enterrar allí los peregrinos durante cuatro horas para experimentar los tormentos del purgatorio. Del que se quedaba dormido, decían que el diablo se lo llevaba al infierno (cf. Biedermann 1996: 143).

De modo similar al de las últimas tres líneas de esta antífona —donde se asocia la cueva con el diablo—, Hildegard recomienda:

> Y escapad de los que moran en cuevas tenebrosas, enclaustradas cohortes del Demonio. Ay, ay de aquellos que así perseveren, vísceras del diablo, heraldos del Hijo de la Perdición. Apartaos, pues, de ellos con toda la devoción y la plena fuerza de vuestras almas y cuerpos, oh bienamados hijos Míos; mirad que la antigua serpiente los alimenta y atavía con sus celadas, y la adoran en lugar de Dios, en ella confían por sus añagazas y embustes [...] (*Sc* II.7.22).

El contraste entre el habitáculo del demonio, que es el único elemento oscuro en la antífona presente, está dado con el palacio del Rey, la Jerusalén celestial; y también por el contexto luminoso que prevalece en todo el poema.

50. *KYRIE ELEYSON*

Kyrie eleyson!
Christe eleyson!
Kyrie eleyson!

50. ¡SEÑOR, TEN PIEDAD!

¡Señor, ten piedad!
¡Cristo, ten piedad!
¡Señor, ten piedad!

COMENTARIO

Esta sección de poemas dedicados a la Iglesia, en la cual hemos visto primero a una Iglesia madre que se lamenta por la pérdida de sus hijos, luego a una Iglesia combatiente y finalmente a la Iglesia novia del Rey, termina con este *Kyrie*, una celebración al Hijo y al Padre.

El *Kyrie*, «Señor, ten piedad», es una invocación suplicante que se encuentra tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento (Sal 4,2; 6,3; 9,14; 26,11; Is 33,2; Tb 8,10, etc.; Mt 9,27; 20,30; Mc 10,47) y hasta en el uso pagano. Esta fórmula litúrgica invadió primero el Oriente, pasando en la segunda mitad del siglo V a Roma, y de ésta a las Galias. San Gregorio Magno[18] adjuntó el *Christe eleison* al *Kyrie*. Actualmente las dos fórmulas, además de en la misa, se rezan también en el oficio, en las exequias de los difuntos y en muchas bendiciones (cf. Righetti 1955: 196).

El *Kyrie* sólo aparece en el manuscrito *R*. En las líneas siguientes nos sumaremos a lo dicho respecto al *Kyrie* por Hoppin (1978: 133-134).

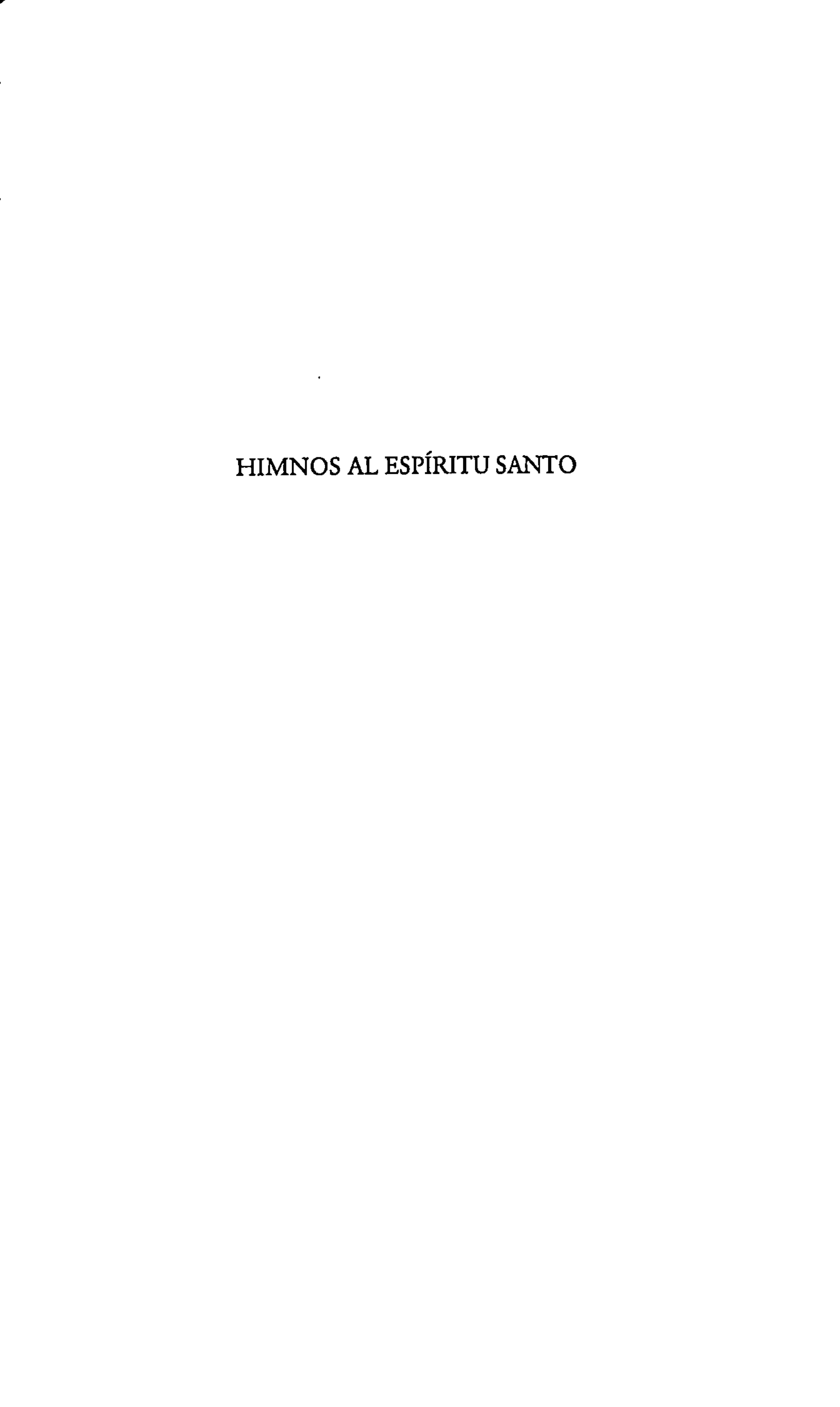
De las doscientas veintiséis melodías catalogadas para el *Kyrie*, sólo treinta son incluidas en el *Liber Usualis*[19]. Sin embargo, este pequeño número resulta ser representativo de las características estilísticas y formales más importantes del repertorio como un todo. Cada una de las aclamaciones —*Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison*— es cantada tres veces, de modo que el canto completo tiene nueve secciones en total. Este arreglo textual obviamente proveía a los compositores de un marco ideal para crear formas musicales distintas. En las más simples, y probablemente las más antiguas de estas formas, la misma melodía servía para las primeras ocho excla-

18. San Gregorio Magno (540-604), doctor de la Iglesia. Papa (590-604), uno de los Padres de la Iglesia latina.

19. El *Liber Usualis* o Libro Común contiene una gran selección de cantos. Por lo general es el más fácilmente disponible de varios libros de cantos, y además de los cantos para la misa y los oficios diarios, contiene algunos ejemplos de cantos muy importantes para maitines (cf. Hoppin 1978: 51).

maciones, o bien con una variación o bien con una melodía completamente distinta para la novena. La naturaleza repetitiva de esta forma sugiere que debe de haber sido una forma usual para el canto de una congregación, y algunas melodías más simples probablemente servían al mismo propósito. Como una regla, las melodías finales y más elaboradas tienen formas musicales más complejas. Hay dos principios estructurales que operan en las melodías del *Kyrie*, ninguno de los cuales está indicado por los patrones formales estándares. El primer principio y el más frecuentemente utilizado se refiere a la unificación de todas las melodías dentro de un *Kyrie* dado mediante una frase de cierre común; esta última puede ser bastante corta o muy extendida. En alguna de sus formas más complicadas, pueden aparecer en alternancia dos frases de cierre. Si bien curioso para los oídos modernos, esta clase de ritmo musical se da con extraordinaria frecuencia durante la Edad Media tardía, y puede haberse derivado de la naturaleza repetitiva de las respuestas en las letanías. El texto mismo, con las palabras *Kyrie* y *Christe*, ambas seguidas por *eleison*, sugieren el uso de frases de apertura que contrastan o varían llevando a un cierre común.

El segundo principio estructural concierne a la elaboración típica de la invocación final. Algunas veces esta elaboración se consigue repitiendo los segmentos de la melodía del *Kyrie* precedente. A menudo, sin embargo, la melodía final resulta ser una combinación de elementos de las secciones *Kyrie* y *Christe*. Tal vez este procedimiento provenía de las interpretaciones teológicas del *Kyrie* como un símbolo de la Trinidad que eran particularmente comunes en los territorios francos, de donde provienen la mayoría de las melodías *Kyrie*. Combinar las melodías *Kyrie* y *Christe* en la aclamación final satisface tal interpretación. Dejando las consideraciones teológicas a un lado, el procedimiento es particularmente efectivo desde un punto de vista musical. Sería difícil, además, encontrar una manera mejor de resumir y concluir una composición.



HIMNOS AL ESPÍRITU SANTO



51. *O IGNIS SPIRITUS PARACLITI*
SEQUENTIA DE SPIRITU SANCTO

1a *O ignis spiritus paracliti,*
vita vite omnis creature,
sanctus es vivificando formas.

1b *Sanctus es ungendo*
periculose fractos,
sanctus es tergendo
fetida vulnera.

2a *O spiraculum sanctitatis,*
o ignis caritatis,
o dulcis gustus in pectoribus
et infusio cordium in bono odore virtutum.

2b *O fons purissime,*
in quo consideratur,
quod deus alienos colligit
et perditos requirit.

3a *O lorica vite*
et spes compaginis membrorum omnium
et o cingulum honestitatis,
salva beatos.

3b *Custodi eos, qui carcerati sunt*
ab inimico,
et solve ligatos,
quos divina vis salvare vult.

4a *O iter fortissimum,*
quod penetravit omnia
in altissimis et in terrenis
et in omnibus abyssis,
tu omnes componis et colligis.

4b *De te nubes fluunt, ether volat,*
lapides humorem habent,
aque rivulos educunt,
et terra viriditatem sudat.

5a *Tu etiam semper educis doctos*
per inspirationem sapientie
letificatos.

5b *Unde laus tibi sit,*
qui es sonus laudis
et gaudium vite,
spes et honor fortissimus
dans premia lucis.

51. ¡FUEGO DEL ESPÍRITU, EL CONSOLADOR!

SECUENCIA DEL ESPÍRITU SANTO

1a ¡Fuego del Espíritu, el Consolador!,
vida de la vida de cada creatura,
santo eres dando vida a las formas.

1b Santo eres ungiendo
a los peligrosamente abatidos,
santo eres lavando
las fétidas heridas.

2a ¡Aliento de santidad!
¡Fuego de caridad!
¡Dulce sabor en los pechos,
infusión para los corazones con la buena fragancia
de las virtudes!

2b ¡Purísima fuente,
en la que se contempla
cómo Dios reúne a los errantes
y busca a los perdidos!

3a ¡Coraza de vida
y esperanza de unión de todos los miembros,
cinturón de honestidad,
salva a los benditos!

3b Protege a aquellos que fueron encarcelados
por el enemigo,
y libera a los prisioneros
a quienes la potencia divina quiere salvar.

4a ¡Poderosísima vía
que lo has penetrado todo
en el cielo y en la tierra
y en todos los abismos!
Tú reúnes y convocas a todos.

4b De ti fluyen las nubes, el éter vuela,
las piedras tienen humedad,
y hacen crecer riachuelos
y la tierra destila verdor.

5a Tú también continuamente educas a los sabios
regocijados
por inspiración de la sabiduría.

5b Por ello que haya alabanza para ti,
que eres sonido de alabanza
y alegría de vida,
esperanza y poderosísimo honor
que otorgas dones de luz.

COMENTARIO

Siguiendo a Dronke (1986: 157-160) podemos indicar que quizá esta secuencia constituye la más completa y más memorable celebración del Espíritu Santo en cuanto principio cósmico en la obra hildegardiana.

En esta canción Hildegard hace una contribución notable a la forma de la secuencia, contribución que aún no ha sido reconocida. Ella no sigue la forma que era casi universal en su tiempo, la secuencia en la cual cada par de versículos mostraba una completa regularidad de metro y rima, sino que se vuelve hacia formas más antiguas como las que fueron empleadas por Notker[1] y otros en el siglo IX. Pero la compositora no copia simplemente a Notker en su simetría melódica y silábica particularmente estricta en los pares de versículos. Ella compone cada par melódicamente similar, a veces casi idéntico, pero en el cual aún subsiste algún trazo de asimetría. Así, mientras ciertas líneas en un par de versículos pueden corresponderse silábicamente, como en la poesía de Notker, otras pueden variar considerablemente.

1. Notker Balbulus de Sancto Gallo, Notker el Tartamudo (840-912), oriundo del cantón de Zúrich, provenía de una familia noble. Véase particularmente su secuencia al Espíritu Santo para el día de Pentecostés.

La innovación de Hildegard no tiene nada de caprichoso o descuidado: establece en la música un patrón de eco y modificación que está hermosamente reflejado en el desarrollo temático del poema, de modo que en cada par de versos las imágenes y el significado del segundo reflejan y exploran aún más las del primero.

Newman (1998: 281) hace notar además el uso del vocativo en este poema, que aparece al menos en ocho ocasiones, lo que es bastante singular, porque Hildegard no solía usarlo.

Dejando de lado los aspectos formales del poema, podemos volver a los aspectos teológicos. El Espíritu Santo[2] como poder escatológico de salvación y vida de Dios está también activo en el cosmos (Rm 8,18-25), y su presencia especial en la Iglesia no significa reducción alguna de su obrar universal en la creación, mundo e historia. Así como la meta de la historia de la salvación es universal y total, y la Iglesia y la humanidad están todavía en camino hacia ella, así también la acción del Espíritu está por encima y más allá de todas las fronteras. También aquí el Espíritu representa la «apertura» radical, total y universal y el amor de Dios que sólo al final será «todo en todos» (1 Co 15,28) (cf. Eicher 1989: 342).

En la estrofa 1a se denomina al Espíritu Santo *paraclitus.* La palabra «paráclito», de origen griego, pertenece al vocabulario joánico. Esta palabra designa la función de alguien, del que desempeña el papel activo de asistente, de abogado, de apoyo. El sentido en el que lo hemos utilizado en esta versión —el de consolador— deriva de una falsa etimología y no está atestiguado en el Nuevo Testamento. Esta función corresponde, por una parte, a Jesucristo, que en el cielo es «nuestro abogado cerca del Padre», intercediendo por los pecadores (1 Jn 2,1), y acá en la tierra al Espíritu Santo, que actualiza la presencia de Jesús, siendo para los creyentes el revelador y el defensor de Jesús (cf. Léon-Dufour *et al.* 1993: 643). Evocando las palabras de Jesús en la Última Cena, Hildegard presenta al Paráclito como apoyo:

> Con Mi muerte, sufrida en la Cruz, sentiréis la salvación de las almas; y cuando, después de Mi Resurrección, ascienda a los cielos, recibiréis el Espíritu Paráclito y os llenaréis de nueva y verdadera enseñanza [...] (*Sc* II.6.22).

Y, advirtiendo cómo no se alcanza repentinamente la santidad, habla del Paráclito como consolador:

2. Para una discusión extendida acerca del Espíritu Santo, véase poema 8, *Spiritus Sanctus vivificans vita.*

> [...] el sueño de tus pecados volviste a dormir, a tus viejos crímenes regresaste, oh necio, ignorante del bien, despojado de la ayuda y el consuelo del Espíritu Paráclito (*Sc* III.19.6).

El primer par estrófico parece una reelaboración del triple «Santo» de la misa («Santo, santo, santo eres tú, Señor Dios de los ejércitos»). Se nos presenta en este texto un delicado balance de atributos: el Espíritu Santo es el dador de la vida en la generosidad inicial de la creación, mientras que para el «hombre abatido» es la fuente de sanación (cf. Newman 1989).

La imagen del Espíritu Santo en 1b, donde lava «las fétidas heridas» —recuérdese que las heridas eran una metáfora común para los pecados en la exégesis medieval—, es similar a la que encontrábamos en la antífona 48, *O orzchis ecclesia*, donde la Iglesia es «el perfume de las heridas de los pueblos», pero recuerda aún más el poema 18, *O clarissima mater*, donde María esparce «bálsamos en las heridas dolientes de la muerte». El tono y las temáticas de ambas estrofas evocan el poema 8, *Spiritus sanctus vivificans vita*, donde del Espíritu Santo se decía que era «vida que da vida», que limpiaba los pecados y ungía las heridas.

Newman observa un patrón de antítesis en las estrofas dos y tres; en 2a y 3a el Espíritu es visto como un compañero del virtuoso, en 2b y 3b como salvador de los perdidos. La estrofa 2b recuerda al poema 31, *O vos imitatores*, donde los confesores liberan y contienen en Dios «a los perezosos y los extraviados».

Como bien señala Newman, el tercer par estrófico tiene un sabor distintivamente caballeresco. En 3a el Espíritu Santo se muestra con la armadura completa de un caballero, con coraza y cinturón. Similarmente, en su obra visionaria *Scivias* Hildegard señala:

> *Pero la quinta estaba totalmente cubierta por una armadura:* vela por la Iglesia, en la que se entablan las más duras batallas contra los vicios de Satán, y por doquier despliega sobre ellos su victoria con esta preciosa armadura, la invicta fortaleza del Señor, que toda injusticia a su paso aniquila, para confusión del engaño diabólico (*Sc* III.3.4).

En el cuarto par —y en este comentario nos sumamos a Dronke (1986)— el Espíritu Santo es caracterizado primero como una fuerza irresistible que penetra el universo desde su exterior, y luego como la fuente de movimiento y fertilidad en el mundo natural. Cuando el poder penetrante se ha movido desde la circunferencia del cosmos hacia su centro, se convierte en el punto central desde donde irradia

la nueva vida elemental. La acción que tiene tres vertientes en 4a evoca las acciones de las tres alas del poema 4, *O virtus sapientie*, como también quizás la tríada neoplatónica *processio*, *conversio* y *reditus* —cuyo conocimiento por parte de la profetisa es incierto—: la fuerza divina desciende y entra en todas las cosas, las armoniza y las dibuja para ellas mismas. Si el lenguaje asocia en 4a los poderes del Espíritu Santo con aquellos del *anima mundi*[3], en 4b los asocia con la diosa Naturaleza: aquí los motivos anticipan sorprendentemente aquellas dos estrofas en la invocación de Alain de Lille a la Naturaleza en *De planctu Naturae*. Al mismo tiempo, estas funciones cósmicas y terrestres se complementan; el movimiento del pensamiento y el de la música están formados bajo el mismo patrón simétrico-asimétrico, la ondulación de paralelismo y contraste. Al igual que notaba Dronke, Newman indica que Hildegard describe al Espíritu Santo como *anima mundi* (4a-4b). Esta identificación fue explícita en los textos de Abelardo y de Guillermo de Conches, y fue al Paráclito a quien Abelardo dedicó el convento erigido para Eloísa.

Concordamos asimismo con Newman en que el juego de imágenes es mercurial, como si ninguna metáfora pudiera capturar al multiforme Espíritu: es fuego y fuente[4], perfume[5] y armadura y sonido[6] —la fuerza que une tanto a los miembros de la Iglesia (3a) como a los elementos (4b) en un mundo armonioso.

Los «dones de luz» que otorga el Espíritu Santo en 5b pueden estar referidos a los siete dones —sabiduría, entendimiento, consejo, fortaleza, ciencia, piedad y temor de Dios— que se le atribuyen a éste, cuya referencia última debe buscarse en los Hechos de los Apóstoles. Allí se narra cómo se manifiesta el Espíritu Santo el día de Pentecostés cuando publican los apóstoles en todas las lenguas las maravillas de Dios (Hch 2,4; 2,8-11), conforme a las Escrituras (2,15-21). Es la señal de que Cristo, exaltado a la diestra de Dios, ha recibido del Padre el Espíritu prometido y lo ha derramado sobre los hombres (2,33). En lo sucesivo, la presencia del Espíritu se muestra de diferentes maneras: por la repetición de los signos de Pentecostés (Hch 10,44 ss.), particularmente después del bautismo y de la imposición de las manos (8,17; 19,6); por la acción de los profetas (11,27; 15,32;

3. Para una exposición acerca de la relación de Hildegard con la idea del *anima mundi*, véase comentario a la antífona 8, *Spiritus sanctus vivificans vita*.

4. Respecto a «fuente», véase el poema 10, *O splendidissima gemma*.

5. Para una discusión de «perfume», véase comentario al poema 48, *O orzchis ecclesia*.

6. Cf. comentario al poema 48, *O orzchis ecclesia*.

21,10), de los doctores (13,1), de los anunciadores del Evangelio (6,8 ss.); por los milagros (8,5 ss.) y las visiones (7,55). Estos carismas —palabra proveniente del griego que significa «don gratuito»— son entregados en primer lugar a los apóstoles, pero también se encuentran entre las gentes de su entorno, a veces en conexión con el ejercicio de ciertas funciones oficiales, siempre destinados al bien de la comunidad (cf. Léon-Dufour *et al.* 1993: 143). Los siete dones son simbolizados por las siete lámparas ardientes o las siete estrellas que se ven ante el trono de Dios en Apocalipsis 1,12-20; 4,5. Rábano Mauro, un siglo antes de Hildegard, en el himno de Pentecostés *Veni, creator Spiritus* evoca asimismo al Espíritu Santo como «el séptuple don» (Marcos *et al.* 1997: 334-335). De estos siete dones habla en varias ocasiones Hildegard, cuando por ejemplo señala:

> [...] entre las obras virtuosas, estas siete virtudes sobresalen al designar los siete ardientes dones del Espíritu Santo; porque la Virgen Inmaculada concibió sin pecado al hijo de Dios, cubierta por la sombra del Espíritu Santo (*Sc* III.8.14).

Y al interpretar su visión de una «ardiente luz, tan inmensa cuanto alta y grande es una montaña, que, en su cumbre, se dividía como en muchas lenguas», dice:

> [...] es la justicia de Dios ardiendo en la fe de los creyentes, manifestando, en la fuerza de Su poder, la grandeza de la santidad y la altura de la gloria, y revelando maravillosamente en esa gloria los abundantes dones del Espíritu Santo (*Sc* II.7.1).

Asimismo recalca Hildegard que la torre de la Iglesia está guarnecida con los siete dones del Espíritu Santo:

> [...] porque la altura de sus obras celestiales está guarnecida por los siete inexpugnables dones del Espíritu Santo, cuya fuerza es tan inmensa que no hay adversario capaz de destruirlos o remontarse hasta ellos enalteciendo su mente por la soberbia (*Sc* III.9.12).

Y es tal vez mediante estos dones (por ejemplo, la visión) como el Espíritu infunde la sabiduría en 5a: «continuamente educas a los sabios regocijados por inspiración de la sabiduría». Por los dones y las múltiples acciones del Paráclito —denotadas por el uso del participio presente activo en latín— se lo alaba en 5b, a él, que es propiamente «sonido de alabanza».

52. *O IGNEE SPIRITUS*
YMNUS DE SPIRITU SANCTO

1 *O ignee spiritus,*
laus tibi sit,
qui in timpanis et citharis
operaris.

2 *Mentes hominum de te flagrant,*
et tabernacula animarum eorum
vires ipsarum continent.

3 *Inde voluntas ascendit*
et gustum anime tribuit,
et eius lucerna est desiderium.

4 *Intellectus te in dulcissimo sono advocat*
ac edificia tibi
cum racionalitate parat,
que in aureis operibus sudat.

5 *Tu autem semper gladium*
habes illud abscidere,
quod noxiale pomum
per nigerrimum homicidium profert.

6 *Quando nebula voluntatem*
et desideria tetigit,
in quibus anima volat
et undique circuit.

7 *Sed mens est ligatura*
voluntatis
et desiderii.

8 *Cum vero animus se ita erigit,*
quod requirit pupillam mali videre
et maxillam nequicie,
tu eum citius in igne comburis,
cum volueris.

9 *Sed et cum racionalitas*
se per mala opera
ad prona declinat,
tu eam, cum vis,

stringis et confringis et reducis
per infusionem experimentorum.

10 *Quando autem malum*
ad te glaudium suum educit,
tu illud in cor illius refringis,
sicut in primo perdito angelo fecisti,
ubi turrim superbie illius
in infernum deiecisti.

11 *Et ibi aliam turrim*
in publicanis et peccatoribus elevasti,
qui tibi peccata sua
cum operibus suis confitentur.

12 *Unde omnes creature,*
que de te vivunt, te laudant,
quia tu preciosissimum ungentum es
fractis et fetidis vulneribus,
ubi illa in preciosissimas gemas convertis.

13 *Nunc dignare nos omnes*
ad te colligere
et ad recta itinera dirigere.
Amen.

52. ESPÍRITU ÍGNEO

HIMNO PARA EL ESPÍRITU SANTO

1 ¡Espíritu ígneo,
que haya alabanza para ti,
que en los tímpanos y en las cítaras
resuenas!

2 Las mentes de los hombres por ti arden,
y los tabernáculos de sus almas
contienen sus mismas fuerzas.

3 De allí la voluntad asciende
y da sabor al alma,
y su luz es deseo.

4 El entendimiento te llama con dulcísimo sonido
y te levanta edificios
con la razón,
que destila en obras de oro.

5 Pero tú siempre tienes la espada
para cortar
aquello que el funesto fruto
produce por el más negro crimen.

6 Cuando la niebla cubre
la voluntad y los deseos,
entre los cuales el alma vuela
y ronda por doquier.

7 Pues la mente es el lazo
de la voluntad
y del deseo.

8 Pero cuando el alma se alza
de manera que busca ver la pupila del malo
y la quijada de la maldad,
Tú rápidamente la consumes en el fuego
cuando quieres.

9 Pero también cuando la razón
se inclina hacia abajo
por sus malas obras,
Tú, cuando quieres,
la refrenas y la derribas y la reduces
por influjo de la experiencia.

10 Pero cuando el mal
desenvaina su espada contra ti,
Tú la entierras en su corazón,
como lo hiciste con el primer ángel perdido
cuando derribaste al infierno
la torre de su soberbia.

11 Y allí elevaste otra torre
sobre los publicanos y los pecadores,
quienes te confiesan sus pecados
con sus obras.

12 Por ello todas las creaturas,
que por ti viven, te alaban,
porque Tú eres el más precioso bálsamo
para las abiertas y fétidas heridas
cuando las conviertes en preciosísimas gemas.

13 Ahora dígnate reunirnos a todos
junto a ti
y conducirnos hacia los rectos caminos.
Amén.

COMENTARIO

Como bien señala Dronke (1986: 154-156) al comentar este himno, su apertura y conclusión están cargadas de imágenes impresionantes, incluso violentas, de fuego, música, heridas y piedras preciosas. Entre estas estrofas se desarrolla una larga meditación —más austera en su lenguaje y en su mayor parte abstracta— acerca de la naturaleza y el motivo del mal humano. No obstante, ciertos ecos de las imágenes que dominaban en un comienzo, el fuego y la música, todavía se pueden escuchar aquí.

Esta meditación puede entenderse en el contexto de los cambios en la piedad que acompañaron, en los siglos XI y XII, a aquellos que se dieron en las ideas acerca de la Iglesia, el clero y la vida apostólica. El Dios de los escritos y arte del temprano Medievo es juez y rey, a quien la propiciación se le ofrece por monjes que presentan sus oraciones, correctas y bellas, ante innumerables altares; Cristo es un príncipe, reinante desde el trono de la cruz después de derrotar al que ha capturado a la humanidad, y María es la reina. Los dramas fundamentales de la religión son cósmicos —guerras entre Cristo y el Demonio, santos o ángeles y demonios.

En contraste, los escritores de los siglos XI y XII empezaron a subrayar la humanidad de Cristo, tanto en respuestas afectivas y sentimentales a los relatos del evangelio como en una nueva necesidad de construir en la vida cristiana una imitación literal del ministerio de Jesús. El drama religioso fundamental se juega en el yo, y es menos una batalla que un viaje —un viaje hacia Dios.

Es este viaje el que se relata aquí. Pero este poema tiene la peculiaridad de exponer cómo el alma en su andar se vincula con el Espíritu Santo, por lo que es de alguna manera más íntimo que el poema anterior, en el que se ensalzaban las labores del Espíritu ígneo. Este viaje que relata el progreso moral de un alma desde el estado de

inocencia a través de la tentación y el pecado al arrepentimiento, es también tratado por Hildegard en su drama litúrgico *Ordo virtutum* y en *Scivias* I.4, tal como nota Newman (1998: 280).

Si atendemos a las estrofas singularmente, en la primera podemos encontrar la denominación del Espíritu Santo como ígneo —en el himno anterior era llamado «Paráclito»—; es importante recordar aquí que el fuego es un símbolo típico del Espíritu, dado que en la primera fiesta de Pentecostés se posó sobre los apóstoles en figura de lenguas llameantes. Las alabanzas que resuenan «en los tímpanos y en las cítaras» evocan el salmo 150, donde se exhorta a alabar a Yahvé:

> Alabadlo con el toque del cuerno, / alabadlo con arpa y con cítara, / alabadlo con tambores y danzas, / alabadlo con cuerdas y flautas, / alabadlo con címbalos sonoros, / alabadlo con címbalos y aclamaciones (Sal 150,3-6).

En las estrofas siguientes, como nota Flanagan (1990: 102-134) al igual que Dronke, Hildegard ahonda en el tema de la elección moral a la cual se enfrenta el espíritu del pecador, y cómo el Espíritu Santo se encarga de fortalecer al alma. Newman (1989) nota en estas estrofas la inspiración en el himno de Rábano Mauro *Veni, creator Spiritus*, donde encontramos también al hombre invocando la ayuda del Espíritu Santo[7]. En ellas se descubre que el fuego del Espíritu es a la vez luz y calor: cuando está presente en la mente humana como en las estrofas 2-4, puede ser la luz del deseo; pero —tal como en la estrofa 6— cuando «la niebla cubre la voluntad y el deseo», el fiero Espíritu se convierte en un calor abrasador, que abrasa el mal, así como en la estrofa octava el alma que busca el mal es, cuando el Espíritu quiere, rápidamente consumida «en el fuego». Esto último se entiende aún mejor si se considera que el fuego «puede tener la propiedad de llama purificadora que destruye el mal y puede disolver la materialidad de brujas y otras criaturas endemoniadas, que en el purgatorio de la doctrina de la fe católica borra la mancha del pecado» (Biedermann 1996: 200).

En la estrofa 2 el tabernáculo del alma es su cuerpo, palabra que evoca el antiguo tabernáculo hebreo que contenía el arca del testimonio y el asiento de la merced (Ex 25-26). El tabernáculo como el cuerpo aparece también en *Scivias* I.4.22:

7. Particularmente reveladora resulta la siguiente estrofa: «Rechaza al enemigo lo más lejos posible, cuanto antes apórtanos la paz, de modo que, sirviéndonos de guía, todo pecado evitemos» (Marcos *et al.* 1997: 334-335).

Pero la voluntad tiene, en la entraña del hombre, un tabernáculo: el ánimo, en el que insuflan su pujanza el entendimiento, la misma voluntad y las otras fuerzas del alma; así que todas ellas se avivan en este tabernáculo y se unen entre sí.

Y cuando el alma narra su desdicha en *Scivias* I.4, da la siguiente descripción del que habría sido su tabernáculo:

Yo debí tener un tabernáculo adornado por cinco piedras cuadradas, luminosas, más que el sol y las estrellas; porque ni el sol de occidente ni las estrellas ponientes podrían brillar en ese tabernáculo, pues allí había de relumbrar la gloria de los ángeles: el topacio debía ser su fundamento, y todas la gemas su estructura; sus escalinatas de cristal, y su atrio cubierto de oro.

Newman indica que en las estrofas 3 y 4 se debe considerar que Hildegard entendía la voluntad y la comprensión o juicio moral (*intellectus*) como las dos «armas» del alma, que motivaban toda acción. En estas estrofas se relata el estado de inocencia, donde el entendimiento y la voluntad trabajan juntas armoniosamente, iluminadas por el deseo sagrado. En la estrofa 4, además, se descubre que cuando el entendimiento llama al Espíritu con «dulcísimo sonido», éste es capaz de levantar edificios con la razón «que destila en obras de oro». Una imagen análoga, pero del alma dando voz a la razón y al entendimiento humanos, se puede hallar en la obra visionaria de la profetisa:

La razón se manifiesta en el entendimiento y en la voluntad como voz del alma que alumbra la obra, sea de Dios o del hombre. La voz eleva, en verdad, la palabra a las alturas, igual que el viento alza al águila para que remonte el vuelo. Así, el alma sopla la voz de la razón en el oído y en el entendimiento humanos a fin de que sean comprendidas sus fuerzas y llevada toda obra suya a plenitud (*Sc* I.4.23).

Respecto del último verso de esta estrofa es importante señalar además que «en el cristianismo ortodoxo es el oro un símbolo de la luz celeste y de la perfección, a lo cual hace referencia el fondo dorado de los cuadros medievales pintados sobre madera [...]» (Biedermann 1996: 337).

Esta perfección, manifestada asimismo por la razón que es capaz de llevar tanto la obra de Dios como la del hombre a su plenitud, es la que lleva a Hildegard a asimilar el oro con la sangre y carne de Cristo en sus visiones:

> Porque así como el orfebre, fundiendo el oro en el fuego, lo liga y, una vez ligado, lo divide, también Yo, el Padre, glorifico ahora la carne y la sangre de Mi Hijo en esta ofrenda merced a la santificación del Espíritu Santo y, ya glorificada, la distribuyo a los hombres fieles para su salvación (*Sc* II.6.5).

Se desprende, entonces, que cuando el Espíritu guía al entendimiento, éste se conduce de acuerdo con la luz celeste y la perfección, de modo que ofrende sus productos a la divinidad.

La apelación a la música, tal como indica Dronke, tiene un doble aspecto: cuando el intelecto humano llama al Espíritu —como señalábamos respecto de la estrofa cuarta—, lo llama con «dulcísimo sonido», implícitamente el sonido de la cítara de la primera estrofa. Pero cuando la razón humana (*racionalitas*) se inclina hacia el mal, el Espíritu, cuando quiere —como en la estrofa 9—, golpea a la razón, como si la razón fuera su propio tímpano: «la resuenas y la derribas».

De la estrofa 5 hasta la 9 se describe un alma sitiada por la tentación y un anhelo perverso por el conocimiento del mal (cf. Newman 1989: 281). En la estrofa 5 apreciamos —tal como en el poema anterior *O ignis spiritus paracliti*, en el cual el Espíritu era coraza y cinturón— un vocabulario caballeresco que se retoma en la estrofa 10. En ambas se utiliza la imagen de la espada —semejante a aquella con la que los apóstoles en el poema 25, *O cohors milicie*, son enviados contra los más salvajes perros—, si bien en la 5 ésta corta el fruto producido por el pecado original, y en la 10 vuelve la espada del mal contra él mismo, tal como surgió por primera vez el mal en el ángel perdido, cuya torre de soberbia fue arrojada al infierno —figura similar a la que ocupara en el poema 21, *O gloriosissimi*, dedicado a los ángeles—. La imagen guerrera aquí empleada es similar a la que encontramos en sus visiones:

> Entonces miré y he aquí que, en la mitad de la parte luminosa de la muralla del edificio, se alzaba una torre color de hierro [...] en ella divisé cinco imágenes [...] La quinta estaba cubierta con una armadura: llevaba un yelmo en la cabeza y vestía loriga, canilleras y guanteletes de hierro; en su mano izquierda portaba un escudo, sujeto a su hombre; en su cintura, una espada, y su mano derecha empuñaba una lanza. A sus pies yacía un león, abierta sus fauces, la lengua colgando fuera de la boca, y un grupo de hombres: unos, tocando unas trompetas, otros, alborotando, bromeando y haciendo comedias, y algunos, divirtiéndose con distintos juegos. La imagen los aplastó con su pie a todos, a la vez que al león, y los atravesó, implacable, con la lanza de su mano derecha. Y dijo: «He aquí que derroto al fuerte Demonio, y a vosotros, odio y envidia, y a ti, oh inmundicia, con taimados farsadores de enredos y embustes (*Sc* III.3).

Si consideramos que, por una parte, la torre de Babel es «en el mito un símbolo de la soberbia humana de los primeros tiempos que quiere tomar el cielo por asalto» (Biedermann 1996: 453), hay que tener en cuenta el significado del faro opuesto al de la torre:

> [...] en cambio, tiene un significado positivo el faro, representado frecuentemente en el arte cristiano, que con su luz señala la dirección a la nave de la vida, o la fortaleza que protege al fiel contra el asalto del infierno [...] En el texto paleocristiano *Pastor Hermae* que se remonta hacia el 140 d.C., se compara a la Iglesia con «una gran torre sobre agua, hecha de magníficos sillares (*ibid.*).

Se puede señalar que Hildegard explora el simbolismo de la torre al hacer uso de sus dos vertientes, la de soberbia —propia del ángel perdido— y la de la Iglesia —que contiene a los publicanos y pecadores que se han arrepentido de sus pecados y los protege del asalto del infierno—, siendo esta última torre erigida por el Espíritu Santo. Una imagen similar se encuentra en el poema 63, *O Ierusalem*, pero dedicada esta vez a la Iglesia en cuanto Jerusalén celestial:

> ¡Jerusalén!
> tu cimiento se ha asentado
> con piedras ardientes,
> publicanos
> y pecadores,
> que eran ovejas perdidas.
> Pero, encontradas por el Hijo de Dios,
> corrieron hacia ti
> y te han sido ofrecidas.

Y, similarmente, encontramos por otro lado a Dios salvando a publicanos y pecadores, imagen que se encuentra en el drama *Ordo virtutum*, donde las virtudes dicen:

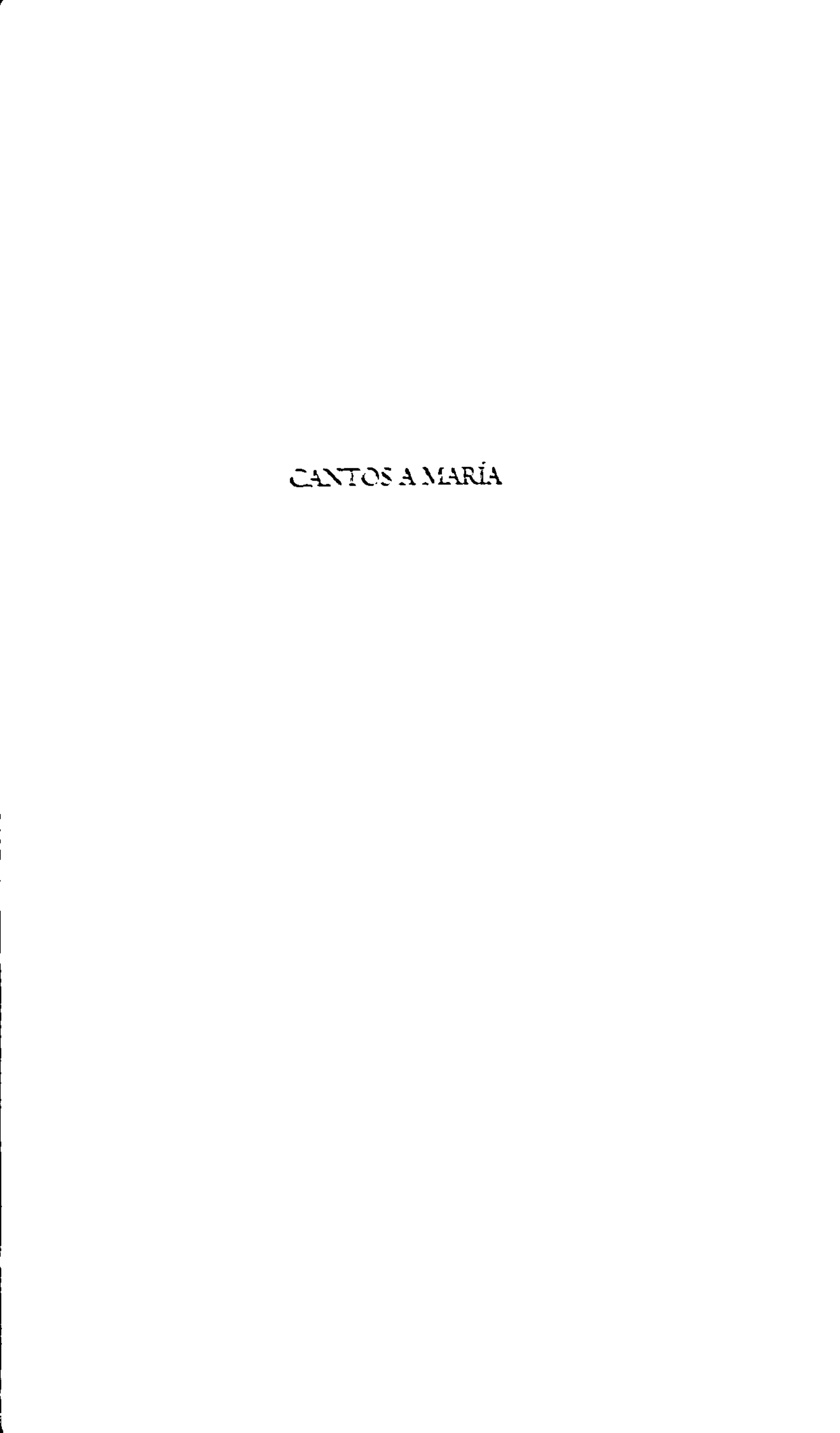
> ¡Oh Dios, quién eres tú que en lo más íntimo de ti
> concebiste este gran plan,
> que destruyó la fuente infernal
> en publicanos y pecadores,
> quienes ahora brillan en la bondad suprema!

La imagen final del poema es nuevamente una transformación, similar a la que encontrábamos en el poema 48, *O orzchis ecclesiae*, donde el bálsamo del Espíritu Santo vuelve a las heridas fétidas por los pecados, preciosas gemas. Esta asociación es la misma que encon-

tramos en su obra visionaria cuando Hildegard exhorta a los hombres a procurar la gracia de Dios:

> Pues no me espantará tocar las heridas ulcerosas llenas de ponzoña, comidas por los gusanos, en la plétora de los vicios, con el hedor del agravio y la calumnia, con la purulencia de la iniquidad arraigada en el pecado; ni sentiré aversión al restañarlas suavemente cuando, llegado el tiempo, empiece a quitarles la voraz gangrena del mal, cuando las mire y las cauterice tocándolas con el dulce fuego del aliento del Espíritu Santo (*Sc* III.8.8).

La repetición del superlativo —contemplado en la traducción como «más precioso» y «preciosísimas»— podría ser criticado sobre bases poéticas, aunque Dronke estima que tal repetición tiene un propósito poético específico: subrayar el lazo final entre el Espíritu transmutador y lo que es transmutado, hacer más vívida la fuerza de la frase «todas las creaturas, que por ti viven». Dronke señala, asimismo, que las heridas de Cristo pueden haberse identificado simbólicamente con joyas desde la imaginería de *sphragis* de los primeros cristianos: la palabra *sphragis* misma podía significar a la vez gema y herida. En los lapidarios medievales y en la propia *Physica* de Hildegard, un grupo de joyas eran vistas como la cristalización de sustancias líquidas. En este poema las gemas humanas, virtudes del alma, son la fusión de la sangre mortal y el bálsamo del Espíritu, cristalizados conjuntamente.



CANTOS A MARÍA

53. O VIRGA MEDIATRIX

Alleluia!
O virga mediatrix,
sancta viscera tua
mortem superaverunt,
et venter tuus
omnes creaturas illuminavit
in pulcro flore
de suavissima integritate
clausi pudoris
tui orto.

53. ¡VÁSTAGO MEDIADOR!

¡Aleluya!
¡Vástago mediador,
tus entrañas sagradas
vencieron a la muerte!
Y tu vientre
iluminó a todas las creaturas
en la hermosa flor
nacida
de la más dulce pureza
de tu impenetrable pudor.

COMENTARIO

Siguiendo a Newman (1998: 276), este verso-aleluya es un tipo de mini-secuencia con la misma función litúrgica que la secuencia: precede a la lectura del evangelio en la misa.

En este poema y los dos siguientes Hildegard retoma los temas tratados en los otros poemas dedicados a María, empleando imágenes similares a las utilizadas en éstos. En primer lugar, encontramos nuevamente el juego convencional con los sustantivos *virgo* —virgen— y *virga* —retoño o vástago—, por el cual María es asociada con el árbol de la vida, el vástago floreciente de Aarón (Nm 17,16-26), y el

retoño de la raíz de Jesé (Is 11,1)[1]. Variantes frecuentes de manuscritos muestran que para los copistas ambas palabras eran virtualmente intercambiables. Otras implicaciones de este juego se expresan por el poeta del siglo XII Alain de Lille:

> Y cuando la virgen María provino como una rosa dorada de las flores de la madre Eva, la *virga* se hizo *virgo*; y el alfa cambió a omega; pues el principio se hizo fin, esto es, lo eterno se hizo temporal[2] (citado por Newman 1998: *ibid.*).

Con respecto a las imágenes empleadas, podemos señalar que el vientre del que nace una flor —símbolo típico de Cristo— es asimismo abordado en los poemas 11, *O tu illustrata*, donde el Hijo de Dios florece en el «vientre germinado por la santa Divinidad»; en el responsorio 19 ya mencionado, en el que «admirablemente una deslumbrante flor nació de la Virgen»; y en el responsorio 20, *O quam preciosa*, en el que se narra que en las entrañas de la Virgen «la santa divinidad penetró, de modo que una flor en ella creció». La pureza de la concepción mariana se canta igualmente en la antífona 11, pues de María se dice que ocultó admirablemente «la inmaculada carne»; y en la antífona 12, *Nunc aperuit*, donde la «puerta cerrada» es un signo de la virginidad perpetua de María. El tema de esta antífona en la que se glorifica a la Virgen porque mediante sus entrañas ha vencido a la muerte ha sido tratado, aunque de un modo ligeramente diferente, en la antífona 13, *Quia ergo femina*, en la que se canta: «entonces porque una mujer introdujo la muerte, la deslumbrante Virgen la aniquiló»; en el responsorio 17, *Ave Maria*, donde la Virgen perturba a la muerte y aniquila a la serpiente; y en el responsorio 18, *O clarissima mater*, donde se le dice a María: «tú aniquilaste la muerte construyendo la vida».

54. *O VIRGA AC DIADEMA*
SEQUENTIA DE SANCTA MARIA

1a *O virga ac diadema*
purpure regis,
que es in clausura tua sicut loriga.

1. Este juego lo encontramos por vez primera en nuestro manuscrito en el poema 19, *O tu suavissima virga*, donde María es el «dulcísimo vástago» que florece «del árbol de Jesé».

2. «*Et dum ex Eva matris floribus velut aurea rosa processit Virgo Maria, virga facta est Virgo; et alpha mutatum est in omega; quia principium factus finis, id est aeternus factus est temporalis*».

1b *Tu frondens floruisti*
in alia vicissitudine,
quam Adam omne genus humanum
produceret.

2a *Ave, ave,*
de tuo ventre alia vita processit,
qua Adam filios suos
denudaverat.

2b *O flos, tu non germinasti de rore*
nec de guttis pluvie,
nec aer desuper te volavit,
sed divina claritas
in nobilissima virga te produxit.

3a *O virga, floriditatem tuam*
deus in prima die
creature sue
previderat.

3b *Et de verbo suo*
auream materiam,
o laudabilis virgo, fecit.

4a *O quam magnum est*
in viribus suis
latus viri,
de quo deus formam mulieris produxit,
quam fecit speculum
omnis ornamenti sui
et amplexionem omnis creature sue.

4b *Inde concinunt celestia organa,*
et miratur omnis terra,
o laudabilis Maria,
quia deus te valde amavit.

5a *O quam valde plangendum et lugendum est,*
quod tristicia in crimine
per consilium serpentis in mulierem fluxit.

5b *Nam ipsa mulier,*
quam deus matrem omnium posuit,

viscera sua cum vulneribus ignorantie decerpsit,
et plenum dolorem generi suo protulit.

6a *Sed, o aurora,*
de ventre tuo
novus sol proccesit,
qui omnia crimina Eve
abstersit
et maiorem benedictionem
per te protulit,
quam Eva hominibus nocuisset.

6b *Unde, o salvatrix,*
que novum lumen
humano generi protulisti,
collige membra filii tui
ad celestem armoniam.

54. ¡VÁSTAGO Y CORONA!
SECUENCIA PARA SANTA MARÍA

1a ¡Vástago y corona
de púrpura real,
que estás en tu ciudadela como en una coraza!

1b Tú, resplandeciente, floreciste,
en otra condición
que la de Adán cuando engendró
a todo el género humano.

2a ¡Salve, salve!
de tu vientre surgió otra vida,
de la cual Adán a sus hijos
había privado.

2b ¡Flor! Tú no germinaste del rocío,
ni de las gotas de lluvia,
ni el aire sobre ti tendió su vuelo,
sino que la divina claridad
en un nobilísimo vástago te dio origen.

3a ¡Vástago!
Dios en el primer día de su creación

había previsto
tu florecimiento.

3b ¡Virgen laudable!
De su palabra
Él hizo materia áurea.

4a ¡Cuán grande es
en sus fuerzas
el costado del varón,
del cual Dios produjo la forma de la mujer,
a la que hizo espejo
de todo su esplendor
y ampliación de toda su creación!

4b Por ello las voces celestiales cantan
y toda la tierra se admira,
porque Dios mucho te amó,
¡laudable María!

5a ¡Cuánto hay que lamentarse y dolerse,
porque la tristeza en el pecado
fluyó hacia la mujer por consejo de la serpiente!

5b Pues la mujer,
a quien Dios puso como madre de todos,
marcó sus entrañas con las heridas de la ignorancia
y produjo un pesado dolor para su estirpe.

6a ¡Aurora!
De tu vientre
apareció un nuevo sol
que limpió
todos los pecados de Eva
y te produjo
una bendición mayor
que el daño que Eva había causado a los hombres.

6b Por ello, ¡tú, Salvadora!,
que produjiste una nueva luz
para el género humano,
reúne a los miembros de tu Hijo
en la armonía celestial.

COMENTARIO

Newman (1989: 187) indica que esta secuencia es la expresión más elaborada de los temas que penetran todos los escritos de Hildegard acerca de la Virgen. Si uno se despoja por un momento de los detalles, lo más distintivo de este poema es la casi total ausencia de María en cuanto persona. Ella es ante todo un estado de existencia, como un Edén encarnado. Su carne es el jardín donde Dios habita; todo acerca de ella es gozo, inocencia y erotismo asexuado. Su belleza no es la de la forma humana, sino la de esencias intangibles como luz, fragancia y canción. Newman además indica que es significativo que la visionaria, tan dotada para la descripción gráfica, y que escribió dieciséis canciones en honor de María, casi nunca afirmara haber visto su rostro o su voz. Tampoco María tiene sentimientos personales o historia: aparte del momento de la Encarnación, su vida no tiene importancia.

Flanagan (1990: 123 ss.), al igual que Newman (1998), nota la predilección de Hildegard por esta secuencia, refiriéndose a que en su *Vita* se cuenta que la religiosa la cantaba durante sus caminatas por el claustro.

En el análisis de este poema (cf. Flisfisch *et al.* 1997: 61-68) se da cuenta del juego que hace la poetisa entre *virgo* —virgen que da a luz, rama que da su fruto— y *virga* —rama, vástago, o bien vara, caña o cetro—, juego que ya vimos en el poema 19, *O tu suavissima virga*, si bien se intensifica en esta secuencia. Dicho análisis muestra cómo ya en la primera línea se nos sitúa en la tradición de los nombres de María, llamada tanto *virga*, fertilizada en la línea quince por la *divina claritas*, como *virgo* guardada y protegida en su ciudadela.

En la estrofa 1a el «tú» femenino al que se dirige la alabanza es nombrado como corona con la púrpura real y como vástago (o como cetro, traducción que prefiere Newman 1998). Estos objetos simbólicos están a su vez guardados por la coraza y la ciudadela. Ya en el poema 12, *Nunc aperuit,* donde María se nos presentaba como una «puerta cerrada», señalamos la identificación de puerta y ciudad, y cómo estas dos imágenes se vinculaban con el legado de la estructura metafórica del lenguaje patrístico acerca de la virginidad. En este poema se retoma dicha tradición cuando María es llamada «ciudadela», pero esta imagen es todavía exacerbada en su cerrazón e impenetrabilidad porque se dice de ella que es «como una coraza».

En el artículo antes mencionado (Flisfisch *et al.* 1997) se señala, por otra parte, que esta cerrazón da cuenta de la constante iconográ-

fica, a lo largo de la Edad Media, del Paraíso como círculo protegido, referencia de lo celestial, de lo alto en la naturaleza: «[...] luminosa claridad de los orígenes [...] es el cielo sobre la tierra» (De Champeaux-Sterckz 1992: 96 ss.). En esta perspectiva, María es proyectada en el poema hacia la esfera de la inocencia original y, por eso mismo, originante. En este texto podemos leer, entonces, la presencia de lo alto-circular-clausurado (*coelum, diadema, corona, hortus conclusus*), la presencia de lo paradisíaco en el seno de una humanidad itinerante en el tiempo: María-mujer, María-madre, como posibilidad siempre presente, actual, en el corazón de la creación. Estas presencias permiten esperar la consecución de una humanidad plena en la ciudad futura, la Jerusalén celestial.

La imagen de «corona» o «diadema», además, nos lleva a un campo de designación simbólica que puede entenderse también ligado a un principio de «verticalización descendente». La corona significa, en la tradición persa que posteriormente pasa a Bizancio y a Occidente, la presencia de lo alto en la naturaleza, puesto que viene a ser la materialización del «aura» de lo sagrado que, como gracia, desciende a lo humano, concretamente en la ceremonia de coronación (cf. Flisfisch *et al.* 1997).

Podemos agregar que, en esta línea de pensamiento, lo alto, lo celestial, lo luminoso como experiencia de lo sagrado no significa sólo lo opuesto a lo de abajo, a lo terrenal, sino que implica un acontecimiento que actualiza lo eterno, la presencia de un «aquí y ahora, siempre» (Coomaraswamy 1980). En la historia vista desde el pensamiento cristiano, ese acontecimiento es la encarnación del Verbo, y la encarnación se realizó en María la mujer, que en nuestro poema da origen al «nuevo sol».

En la estrofa 1b cambia el registro. María es aquí un vástago[3] que floreció «resplandecientemente», en oposición a la figura de Adán, «cuando engendró a todo el género humano». Vemos aquí que el proceso de florecimiento de María, su preñez, se opone claramente a la generación de los hijos de Adán[4], nacidos según las leyes de la carne, como se nos recordaba en el poema 11, *O tu illustrata*. La condición diversa del florecimiento de la Virgen puede entenderse si se considera que Hildegard pensaba que si Eva no hubiera caído, el parto de Eva hubiera sido tan puro como el de María, quien dio a luz

3. Para el árbol de Jesé, véase comentario al poema 19, *O tu suavissima virga*.
4. Para la discusión acerca de la diferente condición en que engendra María, véase comentario al poema 12, *Nunc aperuit*.

«desde el costado», y no desde el útero. Y así como su propia creación desde la costilla de Adán prefiguró el nacimiento de la Iglesia desde el lado del Crucificado, la maternidad de Eva se hubiera conformado a este patrón incorrupto. Para esta manera de pensar, sólo la concepción de la Virgen y su embarazo revelan la verdadera «naturaleza» como Dios la dispuso desde un principio; es la maternidad de Eva desterrada y de sus hijas la que es «no-natural» (cf. Newman 1989: 111-112). Debe recordarse asimismo que la condición diversa alude al ideal que María personifica: la virginidad, pero no la virginidad monástica buscada por la humanidad caída al precio de la renuncia, la disciplina y el sufrimiento. De ahí que la Virgen no sea un modelo para la imitación directa. Su virginidad es la del Paraíso, como ya se destacó al hablar de la virginidad como «recinto cerrado». Es un estado estético antes que ascético. Para Hildegard, como puede desprenderse de la discusión acerca del parto paradisíaco de Eva, virginidad y maternidad no eran términos mutuamente excluyentes, sino constituyentes de la naturaleza humana paradisíaca; derecho que Eva arrebató para el género femenino. María, en cambio, concibe un niño sin la caída trágica en la sexualidad. Por ello, ella a la vez encarna el Paraíso perdido en su propia persona y permite el acceso a éste a través de su Hijo. María, entonces, es tanto ejemplo de la condición previa a la caída como de la nueva condición que será inaugurada con su Hijo (cf. Newman 1989: 188).

Es interesante notar, además, que en este poema la primera oposición se produce entre María y Adán —no entre María y Eva—, a la que estamos más habituados en los escritos doctrinales de la tradición y que aparece más comúnmente en la obra lírica de Hildegard.

En la estrofa 2a el himno dirigido a María la alaba porque de su vientre surgió «otra vida», una vida distinta de aquella de la cual Adán (en un refuerzo de la oposición que mencionamos más arriba) había despojado a sus hijos por el pecado. Pueden entenderse estas dos estrofas como repetición del mismo tópico; sin embargo, no es así, y esto nos revela la sutileza de la compositora. En 1b lo que se destaca es la concepción mariana, mientras en 2a es la vida que se origina a partir de esa concepción.

En 2b Hildegard se dirige a Cristo, la «flor» que se ha originado en el «nobilísimo vástago». Como hemos visto en numerosas ocasiones, la identificación entre Cristo y Flor es un recurso frecuente en la lírica hildegardiana. Basta recordar —en el contexto de sus poesías marianas— el poema 20, *O quam preciosa*, en el «la santa divinidad

penetró [las entrañas de la Virgen] con su calor, de modo que una flor creció en ella», y el poema 19, *O tu suavissima virga*, en el que «admirablemente una deslumbrante flor nació de la Virgen». En esta estrofa se retoma el tema de la concepción mariana: ha sido la *divina claritas* la que produjo esta flor, no «las gotas de lluvia», ni tampoco «el aire». Aun los agentes naturales más etéreos parecen demasiado «físicos» para haber tocado este vástago haciéndolo germinar. En el pensamiento medieval, la luz, en cambio, la *divina claritas*, es concebida como inmaterial (cf. Flisfisch *et al.* 1997). Nótese que la imagen de María fecundada por la divina claridad se encuentra también en el poema 11, *O tu illustrata*, donde se canta: «¡Tú, iluminada de divina claridad, deslumbrante virgen María impregnada de la Palabra de Dios! Por ello tu vientre floreció por penetración del Espíritu de Dios [...]».

En esta estrofa Hildegard se aparta del principio de fecundación descrito habitualmente por la tradición cristiana como el rocío sobre la hierba, y «prefiere» la fecundación por la luz, por la *divina claritas*. Pero esta preferencia, evidente en este poema, no se sigue en general en la obra de la profetisa, pues ella en numerosas ocasiones utiliza también la imagen de la gota de rocío sobre la hierba como metáfora de la concepción de Cristo[5] (cf. Newman 1989: 168).

Flanagan (1990) indica que las ideas que se esbozan en la estrofa 2b se encuentran también en algunos de los trabajos científicos desarrollados por la religiosa, en los cuales ella asegura que las flores se generan gracias al rocío, a la lluvia y a las condiciones atmosféricas propicias. Pero a diferencia de las flores comunes, para esta Flor no es suficiente el agua del rocío y de la lluvia, sino que requiere la divina claridad.

Después de haber apelado al Hijo, sólo para destacar su concepción virginal, en 3a Hildegard se vuelve a dirigir a una *virga*, esta vez muy claramente un vástago, una rama. Se alaba a este vástago por haber sido previsto por Dios en su florecimiento, desde el primer día de la creación. Es decir, la figura privilegiada de esta *virgo-virga* aparece desde el comienzo, Dios no sólo previó la Encarnación sino también el «vástago» en que esta Encarnación se llevaría a cabo. En este sentido Flisfisch *et al.* (*ibid.*) recuerdan el motivo del árbol de Jesé, que nos conduce en este punto a una nueva apertura del texto: se trata ahora de un «árbol mariano», y el centro del motivo es la maternidad de María. María-*virga*, rama de vida, es la prolongación del estado paradisíaco: junto al árbol de la ciencia del Bien y del Mal,

5. Véase comentario al poema 56, *Ave, generosa.*

está plantado el árbol de la Vida, ambos desde el principio. El primero es el de la Caída y el segundo el de la Salvación. Este árbol de la Vida está presente en *virga*, el vástago mariano que florece también en la cruz de Cristo, el Hijo, en el árbol de la cruz. El árbol de la Vida del primer Paraíso (Gn 2,9) se transformará en el vástago-María que dará a luz a Cristo, que morirá en el nuevo árbol de la Vida, de la Salvación, y culminará en el árbol de la Vida que está plantado en la Jerusalén celestial, al fin de los tiempos:

> Y me mostró un río de agua de vida, clara como el cristal, que salía del trono de Dios y del Cordero. En medio de la calle y a un lado y otro del río había un árbol de vida [...] (Ap 22,2).

Esta asociación con el árbol de la Vida refuerza la condición mariana como paradisíaca y escatológica a la vez. Flisfisch *et al.* (1997) descubren la confirmación de esta presunción en un texto de san Cirilo de Alejandría (fines del siglo IV-comienzos del V): «El árbol de la vida oculto en mitad del paraíso creció en María».

A la Encarnación se refiere la breve estrofa 3b: la encarnación del Verbo, de la Palabra, en los mismos términos en que este acontecimiento aparece revelado en el evangelio según Juan (1,14): «y la Palabra se hizo carne, y puso su Morada entre nosotros». Este Verbo nombrado así, en términos abstractos, es aquí transmutado en «materia áurea»[6]. La encarnación del Verbo se canta también en el poema 19, *O tu suavissima virga*: «Cuando el Padre que está en lo alto observó el resplandor de la Virgen, quiso que su Palabra en ella se encarnara». Igualmente se canta en la antífona 10, *O tu splendidissima gemma,* donde se le dice a la Virgen: «Para ti el Padre modeló esta Palabra hecha hombre».

Retomemos la afirmación en 3b que nos muestra una imagen compleja de esta Palabra encarnada. Como «materia áurea» participa simbólicamente de los niveles altos y bajos de la creación, de la tierra —materia— y del sol —a través del oro, que reúne en sí la opacidad del mineral y el brillo del sol—. Por lo demás, la relación con el sol no es antojadiza, puesto que un poco más adelante el hijo del vientre de María será llamado *novus sol* (cf. Flisfisch *et al. ibid.*).

Con esta estrofa 3b termina la primera parte de la secuencia, un segmento que podemos considerar introductorio y de alabanza: Ma-

6. Una imagen similar es la que encontramos en el poema 10, *O splendidissima gemma*, donde la Virgen es denominada la «materia luminosa, por la cual esta Palabra exhaló todas las virtudes».

ría, aún no nombrada directamente, es designada con otros apelativos que manifiestan su naturaleza y su estatuto privilegiado en la historia de la salvación.

Con la estrofa 4a se introduce un cambio de registro al aparecer una consideración doctrinal sobre la mujer, no ya solamente María: «¡cuán grande es en sus fuerzas el costado del varón, del cual Dios produjo la forma de la mujer, a la que hizo espejo de todo su esplendor y ampliación de toda su creación!». En estas líneas, que se refieren sin duda a todas las mujeres y no sólo a Eva, formada del costado de Adán (Gn 2,21-22), se manifiesta a nuestro modo de ver una visión teológica de lo femenino, tal como aparece en tantos otros escritos de Hildegard: la «humanidad femenina» es «espejo»[7] de la creación divina en todo su esplendor (cf. Newman 1989). La humanidad femenina es denotada en el texto de Hildegard por la «forma de la mujer», imagen ya utilizada en las antífonas 13, *Quia ergo femina*, y 16, *O quam magnum miraculum*.

Respecto del «espejo», Flisfisch *et al.* (1997) notan que el interés de los medievales por los fenómenos ópticos —y en general por los fenómenos relacionados con la luz— hizo del espejo un objeto privilegiado, puesto que reúne en sí mismo, y a pesar de su tamaño, una realidad que lo supera. Newman (1989: 97-98), además, señala que el espejo es una de las imágenes hildegardianas privilegiadas para Eva, junto a la vestiduras y a la nube. Los tres símbolos designan tanto la maternidad como la teofanía —o, con mayor precisión, la maternidad como teofanía—. Respecto del espejo, debe considerarse que Hildegard describe su luz visionaria como una suerte de espejo, y alaba la apertura de la belleza de Dios en «el espejo del querubín». Siendo un emblema para la revelación, el espejo también implica autoconciencia, porque el que contempla es siempre parte de la visión que contempla. En este sentido, cada coro de ángeles es un espejo o «sello de reflexión» para el siguiente, en una jerarquía ascendente de visión: los misterios divinos de los que cada cual carece en sí mismo se perciben en el más alto, y se revelan al más bajo. El hombre, igualmente, es un espejo creado incluso más perfectamente que los ángeles, porque él refleja el cosmos entero, que está marcado en él: «el hombre es el espejo de todos los milagros de Dios» (*Ldo* III.6.6 y III.10.14). Ahora bien, lo que Adán es al mundo y los ángeles son a sus compañeros, es Eva para Adán: un espejo en el que su propia gloria es reflejada y por ello redoblada. Todo lo que él es y hace está encarnado

7. Para el simbolismo del espejo, véase poema 27, *O speculum columbe*.

en ella, de manera que, al contemplarla, se mira a sí mismo y a su mundo imbuido en un nuevo brillo. Eva también, como nota la serpiente, «mira a otro como los ángeles miran hacia el Señor» (*Ep* 47, PL 197: 222d). Para Hildegard, toda salvación es contingente sobre este acto de alejarse de sí mismo para contemplar al otro, pues Dios así ordenó el mundo de modo que «las partes más altas han ganado esplendor de las más bajas, y las más bajas de las más altas» (*Sc* II.1.6). Así, en su mutua contemplación, Adán y Eva reflejan la vida de la Trinidad y de los ángeles caídos, y escapan del pecado de Lucifer, quien quería ser una lámpara en vez de un espejo. Cuando el hombre y la mujer se reflejan uno en el otro y brillan delante del otro, cada cual crece en amor y conocimiento; no es bueno para el hombre estar solo. Por esto, importa retener que Eva como espejo de Adán refleja la gloria de la creación por una suerte de reflejo entre espejos: refleja a Adán, que, si se considera como el orden más bajo de los seres angélicos[8] o décimo coro, refleja a su vez los demás órdenes, los cuales, por su parte reflejan el esplendor de Adán. Éste es plausiblemente el sentido de Eva y de la mujer como «esplendor y ampliación de toda la creación». Cabe destacar que esta mujer no es necesariamente la Eva paradisíaca, sino que trasciende la figura «histórica» de Eva para plasmarse en toda mujer.

A partir de esta visión exaltada de la naturaleza femenina que se manifiesta, por cierto, de un modo privilegiado en María, resurge la alabanza en la estrofa 4b: «Por ello las voces celestiales cantan y toda la tierra se admira, porque Dios mucho te amó, ¡laudable María!»[9]. Podemos notar que este amor de Dios por María se retrata asimismo en el poema 19, *O tu suavissima virga,* como una suerte de enamoramiento: «¡Qué gran fuerza hay en que la divinidad haya mirado a la más hermosa de las hijas, así como el águila fija su ojo en el sol!». Se puede agregar que esta alabanza se fundamenta en una razón aparentemente simple, pero que explica eróticamente la historia de la salvación: «porque Dios mucho te amó».

Con esta convocatoria a la tierra y a las voces celestiales culmina la segunda parte del poema. En las dos estrofas siguientes, 5a y 5b, se consideran las consecuencias del pecado que vino al mundo por «consejo de la serpiente», a través de Eva, que aparece en el contexto del poema por vez primera. En este par estrófico la voz lírica se

8. Cf. al respecto comentario al poema 22, *O vos angeli.*

9. Hemos preferido traducir *organa* por «voces» antes que por «instrumentos», siendo las dos traducciones posibles (cf. Newman 1988: 277; Niermeyer 1997: 748).

recoge sobre el duelo y la tristeza engendrados por Eva, la mujer a quien Dios había previsto como la «madre de todos» (cf. Flisfisch *et al.* 1997). La culpa de Eva —que se relaciona aquí con la ignorancia— da origen al dolor de todo el género humano[10].

La contraposición que se había presentado entre María y Adán en las dos primeras estrofas se reproduce aquí entre Eva y María, aunque la «culpa» de Eva aparece aminorada, como en otros textos de Hildegard. Ambas son madres, ambas dan un fruto; pero el fruto del vientre de Eva será el dolor y el fruto del vientre de María será Cristo, el «nuevo sol»[11].

Al duelo y la tristeza de esta tercera parte del poema (5a y 5b) se contrapone el tono exultante de las últimas dos estrofas, 6a y 6b. En 6a las primeras denominaciones de María (*virga, diadema*) dan paso a otro nombre: María es ahora «Aurora»[12]. En el poema 40, O *pulcre facies,* indicábamos que para Hildegard la aurora es el signo particular de María en el cielo; su imagen la liga de una manera con Cristo, el sol, y la Iglesia, la luna, y de otra, con la Eva de Hildegard, aquella brillante pero fatalmente oscurecida nube (cf. *Sc* I.2). Y es en este trasfondo donde encontramos el significado de estas líneas, pues María aparece explícitamente ligada a Cristo, el «nuevo sol», y a Eva, cuyos pecados son limpiados por su Hijo. Aquí, el dolor introducido por Eva se olvida, dado que la bendición a manos de María es «mayor que el daño que Eva había causado a los hombres». Reconocemos claramente el tópico de la *felix culpa*, cuyo tratamiento en este poema es análogo al de las antífonas 13, *Quia ergo femina*, y 16, O *quam magnum miraculum.* En esta última encontramos una imagen muy similar a la descrita en estas líneas: «porque la maldad, que fluyó de la mujer, una mujer después la limpió, y construyó toda la más dulce fragancia de las virtudes, y embelleció el cielo más que lo que en otro tiempo alteró la tierra». Nótese que lo que porta María, su Hijo, significa antes el fin del dolor que el fin del pecado (cf. Dronke 1995).

En 6b, la última estrofa de la secuencia, María es llamada «Salvadora». Más recientemente se ha discutido a nivel doctrinal el papel de la Virgen en la historia de la salvación, y se ha «restringido» su alcance

10. Para una discusión amplia de la oposición entre Eva y María en la obra hildegardiana, véase comentario al poema 11, O *tu illustrata.*

11. Para el simbolismo de Cristo como sol, véase la antífona 10, O *splendidissima gemma.*

12. Para una discusión más extensa de la sinonimia de aurora y Virgen, véanse comentarios a los poemas 40, O *pulcre facies,* y 1, O *vis eternitatis.*

llamándola «co-redentora» (cf. Flisfisch *et al.* 1997). Hildegard en este poema no parece tener temor de llamarla *Salvatrix*. En el poema 17, *Ave, Maria*, encontramos una denominación similar, pues María es saludada como «creadora de la vida», lo que en este contexto viene a ser restauradora de la salvación. Aquí, puesto que ha dado a luz al nuevo Sol, se le pide que reúna a los miembros de su hijo en la armonía celeste[13].

Si Adán tenía una voz como los ángeles antes de la Caída, podemos interpretar que aquí la «Salvadora» reúne a los «miembros de su Hijo» —una metáfora habitual para la Iglesia— dándoles nuevamente la voz con la que pueden acompañar a los ángeles en la armonía celestial. Cabe pensar, entonces, que Hildegard enlaza la imagen de María con el misterio escatológico, según el cual los miembros de Cristo serán transmutados finalmente en la Jerusalén celestial, y podrán finalmente volver a cantar con la voz de los ángeles, pues se habrán constituido en el décimo coro.

Ahora bien, si tomamos en cuenta el contexto general del poema, descubrimos que María —retratada como visión y luz celeste, original, paradisíaca— es también sinfonía, pues resuena con la voz de Adán antes de la Caída, y por ende, de la voz con la que cantarán los hijos de Cristo una vez instaurada la celeste morada. Así en la figura de María se liga lo temporal y lo eterno, vínculo que en nuestro recorrido hemos encontrado en las imágenes que se le atribuyen a la Virgen, como «ciudadela», madre virginal y sinfonía. Por ello esta secuencia, al igual que el espejo respecto de la creación, puede ser entendida como la resonancia del universo —del que fue y del que ha de devenir— en el interior del alma; alma que descubre en sí, en la meditación acerca de María, el macrocosmos.

55. O VIRIDISSIMA VIRGA
DE SANCTA MARIA

1 *O viridissima virga, ave,*
que in ventoso
flabro sciscitationis
sanctorum prodisti.

2 *Cum venit tempus,*
quod tu floruisti in ramis tuis,

13. Para una discusión de la música en Hildegard, véase Fuentes *et al.* (2003).

ave, ave sit tibi,
quia calor solis in te sudavit sicut odor balsami.

3 *Nam in te floruit pulcher flos,*
qui in odorem dedit
omnibus aromatibus, que arida erant.

4 *Et illa apparuerunt omnia*
in viriditate plena.

5 *Unde celi dederunt rorem super gramen,*
et omnis terra leta facta est,
quoniam viscera ipsius frumentum protulerunt,
et quoniam volucres celi nidos in ipsa habuerunt.

6 *Deinde facta est esca hominibus*
et gaudium magnum epulantium.
Unde, o suavis virgo,
in te non deficit ullum gaudium.

7 *Hec omnia Eva contempsit.*

8 *Nunc autem laus sit altissimo.*

55. ¡TÚ, EL MÁS VERDE VÁSTAGO, SALVE! DE SANTA MARÍA

1 ¡Tú, el más verde vástago, salve!,
que te originaste en el más ligero soplo
de la indagación
de los santos.

2 Cuando llegó el tiempo
en que floreciste en tus ramas,
salve, salve,
pues el calor del sol en ti destiló una fragancia como bálsamo.

3 Pues en ti floreció una hermosa flor
que les dio fragancia
a todos los aromas, que estaban yermos.

4 Y todos ellos se manifiestan
en su pleno verdor.

5 Por ello derramaron el rocío del cielo sobre la hierba
y toda la tierra se alegró
porque sus entrañas produjeron un fruto
y las aves del cielo anidaron en él.

6 Luego fue preparado un manjar para los hombres
y gran deleite para los comensales.
Por ello, amable Virgen,
en ti ningún gozo falta.

7 Eva despreció todo esto.

8 Mas ahora alabado sea el Altísimo.

COMENTARIO

En esta canción libre[14] para María nos encontramos nuevamente con el vástago, denominación que apareció por primera vez en el poema 19, O *tu suavissima virga*, en donde se denominaba a la Virgen «el más dulce vástago»; y continuó en los dos poemas anteriores, en los que el vástago era mediador y se relacionaba con los atributos reales, respectivamente. El vástago, en esta ocasión, es el «más verde vástago». Denominación que alude a algo más que la ternura de María, si consideramos la importancia que Hildegard daba a la *viriditas* —que en este poema aparece en las estrofas 1 y 4— como fuerza mediadora entre lo humano y lo divino, concepto que además del gozo del paraíso, significaba la belleza y fertilidad de la creación, hasta donde ésta era o llegaría a ser nuevamente paradisíaca; y también como principio de toda vida, crecimiento y fertilidad que fluye del poder de Dios para dar vida[15].

En la estrofa 1 vemos que María se origina «en el ligero soplo de la indagación de los santos». Esta estrofa es claramente una apelación al árbol de Jesé, que nace desde los genitales del padre de David y se prolonga mediante los profetas y ancestros de Cristo hasta dar origen a María, el «más verde vástago», y a Jesucristo[16]. Los santos pueden ser, entonces, los profetas que aparecen en las distintas ramas. El

14. «Libre» en el sentido de que no se ajusta a las formas litúrgicas tradicionales (antífonas, responsorios, secuencias, himnos, etc.).

15. Véanse al respecto comentario a los poemas 34, O *viriditas digiti dei*, y 41, O *nobilissima viriditas*.

16. Para el árbol de Jesé, cf. comentario al poema 19, O *tu suavissima virga*.

«más ligero soplo» puede estar refiriéndose a la acción del Espíritu Santo, pues el viento ha sido siempre una de las imágenes favoritas para representarlo[17], además de ligarse su actuar con la inspiración divina atribuible a los santos. Evidencia de esto puede hallarse en el poema 51, *O ignis spiritus paracliti*, donde se le canta: «Tú también continuamente educas a los sabios regocijados por inspiración de la sabiduría».

Newman (1998: 276 ss.) descubre que en el resto del poema se desarrolla hábil y sutilmente la imagen del árbol, enriquecida por una plétora de ecos bíblicos. Así, en la estrofa 2 se descubre la imagen típica del vástago floreciendo. En esta estrofa, además, tal como en el poema 41, *O nobilissima viriditas*, encontramos el verdor relacionado con una imagen luminosa, en este caso, el «calor del sol»[18], que pareciera provocar el florecimiento del vástago, florecimiento que destila «una fragancia como bálsamo». Este calor del sol vinculado a María puede ser encontrado en el poema 10, *O splendidissima gemma*, en el que se le dice: «sereno esplendor del sol que te fue impregnado», y también en el poema 20, *O quam preciosa*, donde se canta que sus entrañas «la santa divinidad penetró con su calor». Que el calor provoque que la Virgen destile «una fragancia» no es sorprendente si se recuerda que la fragancia alude a la santidad[19].

Esta «hermosa flor», tal como en los poemas precedentes, alude a Cristo, que con su nacimiento otorga nueva vida, por ello le da «fragancia a todos los aromas, que estaban yermos» en la estrofa 3; esta última frase puede aludir —como observa Newman (1998)—, prosiguiendo con el desarrollo de la imagen del árbol, a la parábola de Cristo en relación con el árbol verde y el árbol seco (Lc 23,31). Newman indica asimismo que los «aromas» se referirían a las ricas especias en el Cantar de los Cantares[20].

La figura mediadora de Cristo es reforzada en la estrofa 4 con la aparición de la *viriditas*, que, como señalamos, cumple también una función mediadora. Este movimiento de comunión entre lo terrestre y lo celeste continúa hasta la estrofa 6. Así, en la 5 se «derrama el rocío del cielo sobre la hierba», donde el rocío simboliza los dones

17. Cf. comentario al poema 8, *Spiritus sanctus vivificans vita.*

18. Para una imagen similar, véase el poema 10, *O splendidissima gemma*, donde el «sereno esplendor del sol» le es impregnado a la Virgen.

19. Para las imágenes de perfume o fragancia, véase comentario al poema 36, *O beata infantia*; también los poemas 30, *O vos flores rosarum*, y 40, *O pulcre facies.*

20. Para la relación entre los aromáticos (perfumistas o que trabajan con especias) véase comentario al poema 28, *O dulcis electe.*

celestiales de la bendición o dones del Espíritu Santo[21], provocando la alegría de «toda la tierra porque sus entrañas produjeron un fruto y las aves del cielo anidaron en él». Newman descubre en estas líneas la antífona de adviento suplicando el rocío de los cielos (Is 45,8) y el gran árbol del reino en el cual los árboles construyen sus nidos (Mt 13,32). La comparación del fruto con la carne de Cristo se encuentra también en la obra visionaria de la abadesa:

> Y por cuanto la Virgen de la que Mi Hijo recibió carne sin pecado era íntegra, justo es, pues, que Su carne se haga ahora de ese fruto libre del suco de la amargura. ¿Cómo? El grano de trigo es el más fuerte de entre los frutos, no tiene en su tallo ni suco ni médula como otras plantas, sino que de su semilla brota la espiga y ésta brinda el fruto, y ni por el frío ni por el calor proporciona amargo jugo, sino harina seca; como seca era, también la carne de Mi Hijo: sin mancha de polución humana por la que se engendran los hombres en el ardiente abrazo del varón y la mujer (*Sc* II.6.26).

Puede notarse además que la concepción de Cristo como alimento deriva del momento central del ritual cristiano, la consagración, Cristo se vuelve «comida» que es carne. Este momento recapitula tanto la Encarnación como la Crucifixión (cf. Bynum 1988). Hildegard, en esta línea, a menudo hablaba de Cristo como el dulce fruto:

> Así es, en verdad: el Hijo de la Virgen, dulce Amado del casto amor, con Quien se funde el alma fiel en suave abrazo apetecido para coronar su plenitud, el Cristo al que, desligada del vínculo de la carne, se une y ama en esta verdadera alianza y en el espejo de la fe se contempla, oh, es el más hermoso fruto del árbol en sazón, sí, como venido de la lozana rama en flor, así es el Hijo de la Virgen, nacido de la castidad virginal: da el pan que conforta a los hambrientos y el agua que dulcifica la sed. Entre los árboles silvestres destaca: entre los hijos de los hombres, que en la culpa nacieron y en pecado habitan, que no dan fruto comparable al Suyo, porque Él salió de Dios y brindó el fruto pleno de la dulzura de la vida, pero, los demás, sólo por Él tienen lozanía y llegan a sazón (*Sc* III.8.16).

No es sorprendente, entonces, que el fruto, en una suerte de exacerbación de su dulzura, se convierta en un «manjar» en la siguiente estrofa. Y este manjar es ofrecido a todos los que participan del

21. Para una discusión más extensa acerca del rocío, cf. comentario al poema 44, *O rubor sanguinis*.

ritual cristiano, «los comensales». De ahí que la Virgen se plazca por haber sido la vasija de este manjar.

El goce que se atribuye a la Virgen en esta estrofa es abruptamente interrumpido en la siguiente, que contiene la escueta oración «Eva todo esto despreció», alusión que nos lleva a la oposición Eva-María que se trató en el poema anterior y en otros poemas a María[22], y que podemos evocar aludiendo a un pasaje de *Scivias*:

> Cuando la humildad fue ensalzada en la ascensión de esta Flor, allí en el escarnio fue abatida la soberbia, a la que la primera mujer prestó oído, queriendo tener más de lo que debía: la segunda mujer se entregó al servicio del Señor, se reconoció pequeña en la humildad y confesó a su Dios [...] (*Sc* III.8.15).

La breve apelación a Eva se deja atrás en la última estrofa al señalar «Mas ahora alabado sea el Altísimo», como si este breve recordatorio de la caída apagara la felicidad y el placer en el canto a María, y ambas mujeres se olvidaran en la contemplación de Dios.

Flanagan (1990: 102-134) en su comentario a este poema indica que no hay presencia de ningún rasgo que distinga a la Virgen que aparece en este poema del arquetipo de virginidad como concepto, pues es justamente esta última idea la que se celebra más que la figura de la Virgen como mujer, lo que se refleja especialmente en la primera estrofa. Esta observación no nos parece del todo acertada, dado que en las estrofas 2 y 3 se celebra el nacimiento de Cristo, y en la 6 la poetisa se dirige explícitamente a la Virgen, y no a la virginidad. Pero sí estimamos que el tema de la virginidad aparece en este poema como el contexto o telón de fondo para la celebración de María. La afirmación anterior se corrobora al contrastar este poema con el responsorio 41, *O nobilissima viriditas*, dedicado a las vírgenes, donde priman también las suaves imágenes en las que la relación con la divinidad se muestra amorosamente mediante la acción de figuras luminosas y juegos cromáticos, particularmente entre el verdor y el blanco solar. Asimismo, en la antífona 40, *O pulcre facies*, dedicada también a las vírgenes, Hildegard utiliza imágenes aromáticas similares a las que podemos encontrar en las estrofas 2 y 3 de este poema.

22. Véanse especialmente los poemas 11, *O tu illustrata*; 12, *Nunc aperuit*; 16, *O quam magnum miraculum*, y 17, *Ave, Maria*.

56. *AVE, GENEROSA*
YMNUS DE SANCTA MARIA

1 *Ave, generosa,*
gloriosa et intacta puella.
Tu pupilla castitatis,
tu materia sanctitatis,
que deo placuit.

2 *Nam hec superna infusio*
in te fuit,
quod supernum verbum
in te carnem induit.

3 *Tu candidum lilium,*
quod deus ante omnem creaturam
inspexit.

4 *O pulcherrima et dulcissima,*
quam valde deus in te delectabatur,
cum amplexionem caloris sui
in te posuit,
ita quod filius eius
de te lactatus est.

5 *Venter enim tuus gaudium habuit,*
cum omnis celestis symphonia
de te sonuit,
quia virgo filium dei portasti,
ubi castitas tua
in deo claruit.

6 *Viscera tua gaudium habuerunt*
sicut gramen,
super quod ros cadit,
cum ei viriditatem infudit,
ut et in te factum est,
o mater omnis gaudii.

7 *Nunc omnis ecclesia*
in gaudio rutilet
ac in symphonia sonet
propter dulcissimam virginem
et laudabilem Mariam,

dei genitricem.
Amen.

56. ¡SALVE, NOBLE!
HIMNO PARA MARÍA

1 ¡Salve, noble,
gloriosa e inmaculada doncella!
Tú, pupila de castidad,
tú, materia de santidad,
que deleitó a Dios.

2 Pues esta celestial infusión
te inundó
porque la Palabra celestial
en ti se vistió de carne.

3 Tú, blanco lirio,
en el que Dios antes que en otra creatura
fijó sus ojos.

4 ¡Hermosísima y dulcísima!,
cuánto se deleitaba Dios en ti
cuando en ti puso
el abrazo de su calor,
de modo que su Hijo
se amamantó de ti.

5 Pues tu vientre tuvo el goce,
cuando toda la sinfonía celestial
resonó desde ti,
porque [tú], Virgen, llevaste al Hijo de Dios
cuando tu castidad
resplandeció en Dios.

6 Tus entrañas tuvieron el goce
como la hierba,
sobre la cual cae el rocío
cuando la ha regado de verde,
como también sucedió en ti,
madre de toda alegría.

7 Que ahora toda la Iglesia
resplandezca de alegría
y en sinfonía resuene
por la más dulce
y laudable Virgen, María,
madre de Dios.
Amén.

COMENTARIO

Newman (1998: 275) señala que este himno celebra a la novia de Dios. Pero este comentario no hace justicia al poema: no sólo se celebra a María en cuanto novia de Dios, sino que se sitúa a Dios como el enamorado de María. El canto trata, fundamentalmente, cómo Dios ha amado a su novia, con la que engendraría un Hijo.

En la primera estrofa María es saludada, como es habitual, como gloriosa e inmaculada, destacándose a continuación su santidad[23] y celebrándose su castidad. Si nos detenemos en uno de los significados de *materia*, el de causa material (cf. Newman 1989: 63), podemos pensar que Hildegard en estas líneas alude a la tesis de que la humanidad de Cristo procede de María, pues ha sido ella la que lo ha dotado de un cuerpo al no tener padre humano (cf. Bynum 1990). Y es esta materia la que ha deleitado a Dios de tal modo que ha vestido a su Hijo con ella[24], inundándola de la Palabra celestial. Es significativo que la imagen que se ha preferido para evocar la concepción mariana haya sido la «celestial infusión», pues en su liquidez parece representar aquí el semen humano. El deleite de Dios puede descubrirse también en la secuencia 54, *O virga ac diadema* (estrofa 4b), donde «las voces celestiales cantan y toda la tierra se admira» porque Dios mucho la amó.

El papel predestinado de María se celebra en la estrofa 3, pues Dios fija sus ojos en ella «antes que en otra creatura», aunque esto puede también aludir a que la prefirió entre las mujeres. Esta imagen evoca el poema 19, *O tu suavissima virga*, donde la divinidad mira a «la más hermosa de las hijas, así como el águila fija su ojo en el sol». La denominación «blanco lirio» no es trivial, pues esta misma figura es la que se escoge en *Scivias* II.1 para dar cuenta de la desobediencia de Adán:

23. Cf. poema 10, *O splendidissima gemma*.
24. Respecto de la Encarnación, y su importancia en Hildegard, véanse comentarios a los poemas 1, *O vis eternitatis*; 4, *O virtus sapientie*, y 5, *O quam mirabilis*.

> [...] el lucidísimo fuego, a través de la llama que, con un ligero soplo, intensamente ardía, dio al hombre una blanca flor, que pendía de la llama como de la hierba el rocío, y cuya fragancia sintió, en verdad, la nariz del hombre, pero ni la saboreó su boca ni sus manos la tocaron y, así, apartándose, se precipitó en unas lóbregas tinieblas de las que ya no pudo alzarse.

Adán en esta visión de la expulsión del Paraíso rehúsa tomar la flor que representa «el dulce precepto de la diáfana obediencia, unido a la Palabra en la fragante lozanía de su florecer» (*Sc* II.1.8). Newman (1989: 168) descubre en esta flor el lirio de la Anunciación, que es la imagen representada en la miniatura que acompaña la visión. De este modo, el acto de pecado de Adán tiene su contraparte en el acto mariano de obediencia. He aquí que la obediencia de María logra que Dios fije en ella su mirada.

En la estrofa siguiente el «abrazo de su calor» recuerda el poema 27, *O speculum columbe*, en el que Juan el Evangelista es el «dulcísimo reposo de los abrazos del sol», pero también el poema anterior *O viridissima virga,* donde el florecimiento de María se explica porque «el calor del sol en ti destiló una fragancia como bálsamo». Pero estas líneas recuerdan aún más el poema 20, *O quam preciosa,* donde se canta que las entrañas de la Virgen «la santa divinidad penetró con su calor». Este erotismo sosegado es el que aparece cuando Hildegard canta «cuánto se deleitaba Dios en ti cuando en ti puso el abrazo de su calor», como si fuera el deseo de Dios por María el que provoca el nacimiento del Hijo. La imagen, de hecho, se prolonga hasta terminar con la aparición del Hijo, pero esta aparición es bien inusual en comparación con la restante obra lírica hildegardiana, dado que el Hijo no se oculta tras una flor, sino que se introduce de un modo muy humano: se amamanta, y casi pareciera que Dios contempla en estas líneas a la madre de su Hijo, antes que a la madre de Dios-Hijo. No deja de sorprender que esta estrofa, si consideramos la humildad con que María acata la disposición divina, sea extrañamente similar a un pasaje de *Causae et curae* donde Hildegard habla del amor de Adán y Eva en el Paraíso:

> Cuando Dios creó a Adán, Adán sentía un gran amor en sueños, pues Dios le había infundido ese sopor. Y Dios creó una forma para el amor del hombre, y así la mujer es el amor del hombre. Y en cuanto hubo sido creada la mujer, Dios dio al hombre la facultad de crear, para que su amor —que es la mujer— engendrase hijos. Cuando Adán contempló a Eva, estaba totalmente lleno de sabiduría, porque contemplaba a la madre con que engendraría sus hijos. Y cuando Eva

> contempló a Adán, lo contempló casi como a una visión celestial, como el alma que desea lo celestial y asciende hacia lo alto, pues tenía sus esperanzas puestas en él. Y por eso hay y debe haber un solo amor entre hombre y mujer, y ningún otro (citado en Dronke 1995: 240)

Sólo en la estrofa 5 Hildegard parece desvincularse de la relación de amor entre Dios y María, para enfocarse en una imagen más tradicional en su poesía, la de María como «portadora» del Hijo de Dios. La Encarnación provoca el goce del vientre de la Virgen, y en este acto «toda la sinfonía celestial» resuena desde ella, pues, como recórdabamos en el poema 54, en la Encarnación la música de los ángeles vuelve a ofrecérseles a los hombres. Pero Dios aún mira a María, dado que la claridad de ella resplandece en él, como si Dios fuese ahora su espejo.

En la estrofa 6 nos encontramos la imagen típica de la tradición devocional cristiana donde la maternidad de María se compara con la hierba «sobre la cual cae el rocío». Esta tradición es reconocida por Flisfisch *et al.* (1997) en himnos, *conductus* y en la iconografía. Uno de los ejemplos en este sentido es la iconografía del manuscrito del Legendario de Citeaux (Dijon, Bibliothèque Municipale). En una ilustración del árbol de Jesé se pueden observar en la zona inferior, a ambos costados del patriarca que sostiene el doble tronco del árbol, dos de las imágenes del Antiguo Testamento que son «figura» de la Virgen para la exégesis cristiana. Se trata en primer lugar de la imagen de Moisés frente a la zarza ardiente (Ex 3,1-6) y que nunca se consume, situada a un costado de la figura de Jesé. Para la tradición devocional mariana, esta zarza es imagen de María, «en quien ha venido a habitar el Verbo sin consumir su virginidad» (De Champeaux-Sterckz 1992: 397). En el otro costado de Jesé aparece la imagen de Gedeón frente al rocío que humedece el vellón sin mojar el suelo circundante (Jc 6,36-40), prefiguración de la singular fecundación de María por el Espíritu Santo. Asimismo, se cita un *conductus* compuesto por el alemán medieval Meyster Rumelat:

> Sobre el vellón de lana de Gedeón, como aparece el rocío, cayó fruta celestial, el brillante vástago que el propio amor de Dios había anunciado. Asombrado Moisés contempló, a medida que se acercaba, el arbusto en el que Dios se solazaba, pues en él se había escondido [...] El vellón estaba mojado de rocío cuando nacía el alba. De un arbusto no quemado, una vara, aunque seca, daba almendras, capullo y flor: el espíritu Santo convirtiendo en sagrado su cuerpo, habitó en la Virgen Inmaculada [...] (en Reese 1989: 284).

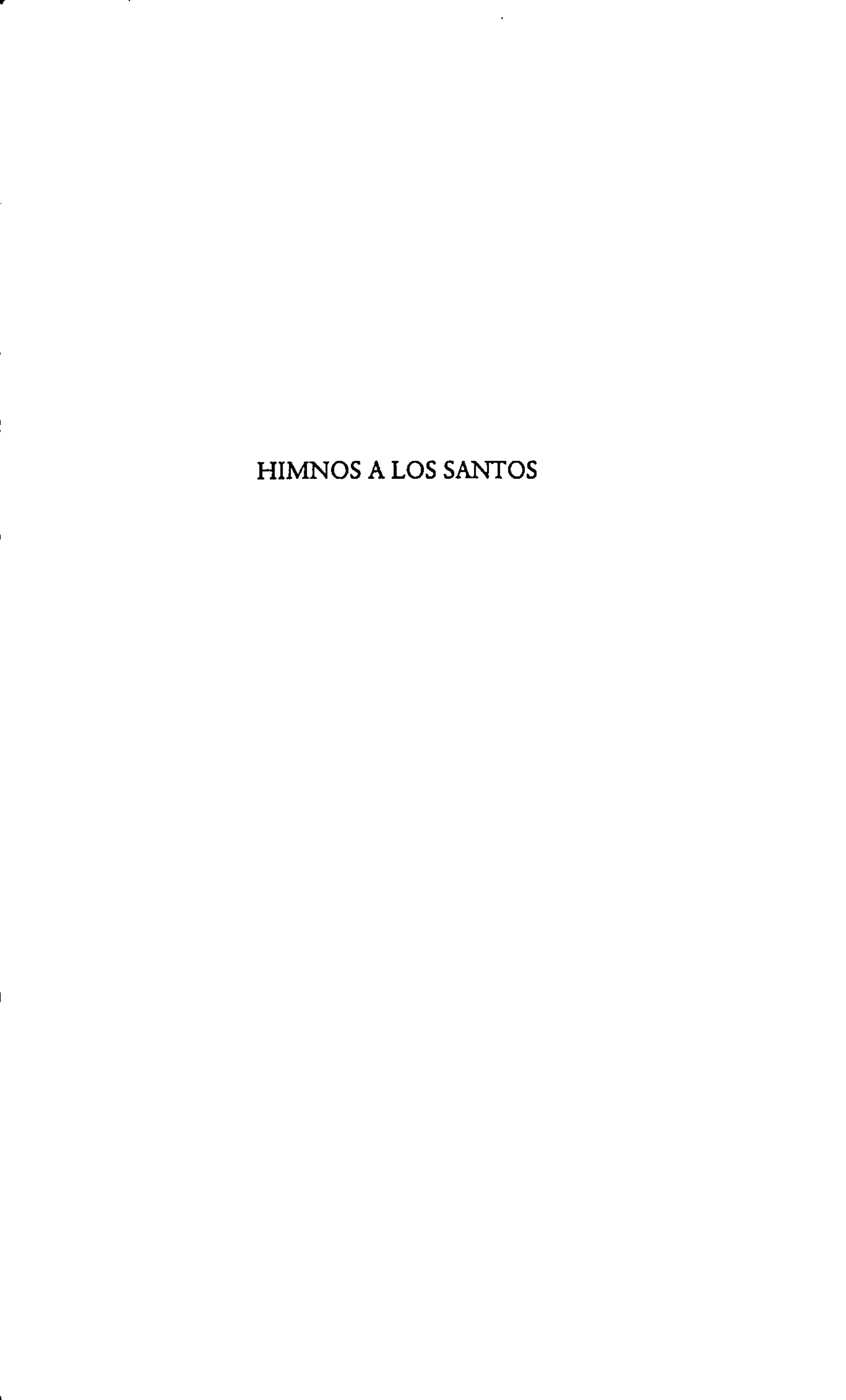
Se observa aquí que la fecundación por el rocío es en Meyster Rumelat el principio de fecundación aceptado para el vellón como figura de María, el mismo principio que utiliza aquí Hildegard.

La imagen del lirio, María sumisa a la voluntad divina, se ha convertido en húmeda hierba, María portando al Hijo divino. Y como tal, es «madre de toda alegría». Por ello en la última estrofa la Iglesia ha de resplandecer «de alegría» y resonar «en sinfonía» en honor a María.

En estas estrofas —como bien indica Newman (1998)— Hildegard combina sus imágenes maestras de florecimiento y música con gran sutileza. Es Cristo mismo, el Canto Nuevo, quien se revela en María, de modo que su útero contiene en esencia el consorte completo de la música celestial[25]. La idea que se evoca aquí es la de la Encarnación como la personificación de la música misma: María no sólo porta la Palabra, sino también la canción de Dios en su vientre (Newman 1989: 180).

El himno está estructurado de modo que las estrofas que honran la castidad de María se alternan con aquellas que describen su unión con Dios en la concepción de su Hijo. El erotismo casto de tales líricas es una característica del sentir medieval, no menos ferviente por ser virginal, no menos delicado por ser ardiente (cf. Newman 1998: *ibid.*).

25. Para la música en Hildegard, véase Introducción.



HIMNOS A LOS SANTOS

57. *MATHIAS, SANCTUS*

YMNUS DE SANCTO MATHIA

1a *Mathias, sanctus per electionem,*
vir preliator per victoriam,
ante sanguinem agni electionem non habuit,
sed tardus in scientia fuit
quasi homo,
qui perfecte non vigilat.

1b *Donum dei*
illum excitavit,
unde ipse pre gaudio
sicut gygas
in viribus suis surrexit,
quia deus illum previdit
sicut hominem,
quem de limo formavit,
cum primus angelus cecidit,
qui deum negavit.

2a *Homo, qui electionem vidit,*
ve, ve, cecidit.
Boves et arietes habuit,
sed faciem suam ab eis
retrorsum duxit
et illos dimisit.

2b *Unde foveam carbonum invasit,*
et desideria sua osculatus
in studio suo,
illa sicut Olimpum
erexit.

3a *Tunc Mathias per electionem divinitatis*
sicut gygas surrexit,
quia deus illum posuit
in locum,
quem perditus homo noluit.
O mirabile miraculum,
quod sic in illo
resplenduit.

3b *Deus enim ipsum previdit*
in miraculis suis,
cum nondum haberet meritum operationis,
sed misterium dei
in illo gaudium habuit,
quod idem per institutionem suam non habebat.

4a *O gaudium gaudiorum,*
quod deus sic operatur,
cum nescienti homini gratiam suam impendit,
ita quod parvulus nescit,
ubi magnus volat,
cuius alas deus
parvulo tribuit.

4b *Deus enim gustum in illo habet,*
qui seipsum nescit,
quia vox eius
ad deum clamat,
sicut Mathias fecit, qui dixit:
O deus, deus meus, qui me creasti,
omnia opera mea tua sunt.

Nunc ergo gaudeat omnis ecclesia
in Mathia,
quem deus
in foramine columbe
sic elegit.
Amen.

57. MATÍAS, SANTO POR ELECCIÓN
HIMNO PARA SAN MATÍAS

1a Matías, santo por elección,
varón guerrero por la victoria,
ante la sangre del Cordero no tuvo elección,
pero fue tardo en el conocimiento
como un hombre
que no despierta del todo.

1b El don de Dios
lo despertó,
por ello él por el goce

así como un gigante
se levantó en sus fuerzas,
porque Dios lo vio con anticipación,
como al hombre
al que formó del barro,
cuando cayó el primer ángel
que negó a Dios.

2a El hombre, que pudo elegir,
ay, ay, cayó.
Tuvo bueyes y carneros,
pero apartó su rostro
de ellos
y los abandonó.

2b Por ello cayó en un foso negro
y habiéndose entregado a sus deseos,
en su celo
los levantó
como un Olimpo.

3a Entonces Matías por elección de la divinidad
como un gigante se levantó,
porque Dios lo puso
en el lugar
que el hombre perdido no quiso.
¡Admirable milagro
que resplandeció así
en él!

3b Pues Dios lo vio con anticipación
en sus milagros,
no habiendo tenido aún el provecho de sus obras,
pero el misterio de Dios
tuvo en él su goce,
[el] que por propia disposición no tenía.

4a ¡Gozo de los gozos!,
que Dios así obra
cuando entrega su gracia al hombre que no sabe,
así como el niño no sabe
donde vuela el [hombre] grande,
cuyas alas Dios entregó
al pequeño.

4b Pues Dios se deleita en aquel
que no se conoce a sí mismo,
porque su voz
clama a Dios,
como lo hizo Matías, que dijo:
¡Dios, Dios mío, que me creaste,
tuyas son todas mis obras!

Ahora, pues, que se alegre toda la Iglesia
en Matías,
a quien Dios
como del nido de una paloma
eligió así.
Amén.

COMENTARIO

Flanagan (1990: 102-134) señala que este himno da cuenta de una línea argumental centrada en el ámbito discursivo, cuestión que contrasta fuertemente con el estilo de la mayoría de los otros poemas, los cuales apuntan más bien hacia la descripción de sensaciones mediante imágenes. Postula además que el desarrollo de una línea argumentativa se debería a un propósito didáctico. Para entender esta idea, es preciso adentrarse un poco en la historia: este himno fue escrito para ser entregado a los monjes del monasterio de San Eucario en Tréveris, quienes en 1148 cambiaron de patrono, debido a la llegada a su monasterio de las reliquias de san Matías, que se transformó en su nuevo patrono. Se puede desprender, entonces, que la motivación del texto se encuentre puesta al servicio de explicar por qué Matías llegó a convertirse en un apóstol y por qué fue elegido por la gracia divina de entre los menos dotados.

En su ya mencionada *Leyenda Dorada*, Jacobo de Vorágine (1935: 160 ss.) cuenta que el recuerdo de la vida de san Matías ha perdurado gracias a los escritos de Beda el Venerable[1]. La historia relatada allí no se aleja de la que encontramos en los Hechos de los Apóstoles (1,21-26), donde Pedro dice:

1. Beda el Venerable (*ca.* 673-735), monje benedictino inglés, erudito y santo, conocido principalmente por su *Historia ecclesiastica gentis anglorum* (*Historia eclesiástica del pueblo inglés*).

> «Por tanto, es preciso que uno de los hombres que anduvieron con nosotros todo el tiempo que el Señor Jesús convivió con nosotros, a partir del bautismo de Juan hasta el día en que fue llevado de entre nosotros al cielo, uno de ellos tiene que ser con nosotros testigo de su resurrección». Presentaron a dos: a José llamado Barasabás, por sobrenombre Justo, y a Matías. Entonces oraron así: «Tú Señor, que conoces el corazón de todos, muéstranos a cuál de estos dos has elegido, para ocupar en el ministerio del apostolado el puesto del que Judas desertó para irse a su propio puesto». Les repartieron las suertes y la suerte cayó sobre Matías, que fue agregado al número del los doce apóstoles.

Jacobo de Vorágine señala que, después de esta elección, Matías tuvo como misión evangelizar Judea, donde predicó por largos años, hizo numerosos milagros y se durmió al fin en la paz del Señor. Ciertos autores afirman, en cambio, que sufrió martirio y pereció en una cruz. Se dice que su cuerpo fue enviado a Roma a la iglesia de Santa María la Mayor y allí se mostró su cabeza a los fieles. Pero hay también otra leyenda, que circula en Tréveris, según anota de Vorágine: Matías habría nacido en Belén, en una familia noble de la tribu de Judá. Predicando en Judea, dio la visión a los ciegos, purificó a los leprosos, persiguió demonios, devolvió el caminar a los cojos, a los sordos el oído y la vida a los muertos. Obró numerosas conversiones hasta que los judíos lo sometieron a juicio. Allí dos falsos testigos, que le habían acusado, le tiraron piedras, y él quiso que estas piedras fueran sepultadas con él, en testimonio contra ellos. Y mientras lo lapidaban le cortaron la cabeza con un hacha, a la manera romana, y entregó su alma a Dios con las manos extendidas hacia el cielo. La misma leyenda cuenta que su cuerpo, después transportado de Judea a Roma, se encuentra en una iglesia de Tréveris. Hay todavía otra leyenda: Matías habría llegado a Macedonia y allí habría bebido, en nombre de Cristo, una poción envenenada que privaba de la vista a quien la bebiera. Pero Matías no sólo no sufrió daño alguno, sino que se cuenta que, por la simple imposición de las manos, otorgó la vista a más de doscientas cincuenta personas que habían sido cegadas por dicha poción. Los habitantes de la provincia le amarraron las manos tras la espalda y lo encerraron en una prisión. Pero el Señor, viniendo a él, lo envolvió en una gran luz, le rompió las ataduras y lo dejó en libertad. Vinieron luego unos macedonios que persistieron en el error y el santo les dijo: «¡Yo os anuncio que descenderéis vivos al infierno!». La tierra se abrió bajo ellos y los engulló.

De Vorágine advierte respecto de la elección del santo que para san Jerónimo el ejemplo de esta elección no prueba en modo alguno

que se deba utilizar «la suerte» para las elecciones religiosas, pues el privilegio de un pequeño número no debe constituirse en ley para todos. Newman (1998: 298) indica que la devoción medieval, antes de seguir ejemplo de la elección por suerte, tomó a Matías como un ejemplo del misterioso favor de Dios, que escoge a los humildes, pasando sobre el justo, en este caso José. Hildegard se suma aquí a la devoción medieval. La leyenda agrandó el misterio convirtiendo a Matías en un niño, aunque su edad nunca se menciona en el Nuevo Testamento. La elección del santo se conmemora en el himno *Diem angelicis solemnem choris* que se cantaba en el monasterio de San Matías en Tréveris:

El traidor ha disminuido el número sacro
de doce apóstoles,
que tú, niño de Dios, restituiste.

La suerte apostólica, dado dos,
sobre ti cayó y te eligió
por gracia de Cristo, la que mereciste.

O cuán terrible en secretos
eres Tú, Dios, más que los hijos de los hombres,
cuando el justo es vencido por mérito de un niño
(citado en Newman, *ibid.*).

Flanagan (1990) señala que quizás el aspecto más sobresaliente de este himno sea la estructura de avance progresivo que marca la construcción del «relato», de modo que se va configurando una suerte de cadena de pensamiento, que refleja el tema de la inevitabilidad e inescrutabilidad de la gracia de Dios, dentro de la cual la forma del poema se encuentra exclusivamente puesta al servicio de la búsqueda y explicitación de un sentido dado. El hilo del relato se muestra en la conexión de una línea con otra, a través de un eco semántico o la repetición de una palabra, así:

1a-1b	*vigilat/excitabit*
1b-2a	*cecidit/cecidit*
2a-2b	(aquí no hay conexión)
2b-3a	*erexit/surrexit*
3a-3b	*miraculum/miraculis*
3b-4a	*gaudium/gaudiorum*
4a-4b	*nescit/nescit*
4b-5	*Mathias/Mathias*

Veamos ahora cómo Hildegard va construyendo su meditación acerca de la inescrutabilidad de la gracia divina en este canto, que, según Newman, es musicalmente una verdadera secuencia, pese a su título de himno en el manuscrito *R*. En esta reflexión la abadesa se ocupa tanto de la elección divina como del rechazo de la gracia, un misterio negativo. La estrofa 1a da cuenta, obviamente, del citado episodio de la elección de Matías. La visionaria deja entrever la disposición tardía de Matías escogiendo una imagen que evoca a un hombre que acaba de despertarse de un pesado sueño, del que saldrá en la estrofa 1b, donde Dios le otorga su gracia, permitiéndole así levantarse en sus fuerzas «como un gigante». Luego, Hildegard se complace en los misterios de la gracia, llevándonos —tal como señala Newman— por el siguiente recorrido: Matías no hubiera sido escogido si Judas no hubiera caído (3a), del mismo modo en que Adán no hubiera sido creado si Lucifer no hubiera pecado (1b). Cada caída es predestinada por Dios para ser otra salvación: puede haber más de una *felix culpa*. Cada *institutio* o disposición (3b), si se vuelve torcida, puede ser reemplazada por gracias no pactadas. Así, en las estrofas 2a-2b, «el hombre, que pudo elegir», pero rechazó su elección, es una figura compuesta que representa a Adán, a los hebreos apóstatas y finalmente a Judas. Así como los judíos traicionaron a Dios con su idolatría, Judas traicionó a Cristo con un beso, evocado en una memorable ubicación en la estrofa 2b (*osculatus*). La estrofa es algo irónica —un estado de ánimo extraño en Hildegard— y contiene una de sus raras alusiones a la mitología pagana (*Olimpus*). El «foso negro» en el que caen los apóstatas recuerda a *Scivias*, donde se relata la caída del primer ángel y su séquito:

> *Pero al instante de ese apartar su mirada, todas ellas se extinguieron, convertidas en la negrura del carbón*: tan pronto como, con su arrogancia, desdeñaron conocer a Dios, Lucifer, con su séquito de malvados, fue despojado del fulgor de radiante luz con que la potencia divina los había ataviado; destruyó así la belleza interior, semilla de la ciencia del bien, y se hundió en las fauces de la impiedad que lo devoró: extinguido de la luz eterna, en la eterna perdición cayó. *Todos se convirtieron, pues, en los negros tizones de un fuego apagado*: fueron despojados, con su adalid el Demonio, de su radiante esplendor y en la tenebrosa perdición se extinguieron, privados de toda la gloria de la dicha, como carbón sin lumbre (*Sc* III.1.14).

Este poema ilustra una de las estrategias favoritas de Hildegard para describir la paradoja de la santidad. Imágenes contrastantes,

incluso incompatibles, representan, por una parte, al santo como una figura pasiva producida por la iniciativa divina y, por otra, como un actor poderoso. Así Matías en 1b y 3a es como un gigante en un principio, mientras en 4a es un niño alado. El humilde santo *qui se ipsum nescit* (4b) no está decepcionado de sí mismo, sino que a sí mismo se ha olvidado. En *Liber divinorum operum* III.10.9 Matías es caracterizado como «gentil y humilde, con los gestos de una paloma [...] él realizó muchas señales y milagros en humildad, como sin conciencia, y anheló el martirio como a un banquete» (en Newman, 1998). La paloma[2] que representa al Espíritu Santo en la estrofa 5 pude descubrirse en el Cantar de los Cantares:

> Paloma mía, escondida en las grietas de la roca, en los huecos escarpados, déjame ver tu figura, deja que escuche tu voz; porque es muy dulce tu voz y atractiva tu figura (Ct 2,14).

Pero es significativo que Hildegard no utilice la imagen misma de la paloma, sino la de su nido: Matías es donde Dios y el Verbo evocado por la paloma han elegido habitar. Y esto como consecuencia de la estrofa anterior: Dios se ha deleitado en él, el hombre que se desconoce a sí mismo y se reconoce sólo en cuanto es habitado por la divinidad, pues sus obras son las de Dios.

Además de la referencia al Olimpo ya destacada, Hildegard utiliza por única vez en el *corpus* dos veces la palabra *gygas* (gigante), que pertenece también al universo pagano. Cada vez que la emplea, lo hace para reforzar la potencia de la elección divina que transforma a un frágil hombre (es más, a un niño) en un elegido. No está demás preguntarse si acaso Hildegard no descubría en Matías una figura para su propia condición: así como el santo deleita a Dios sin tener la disposición por sí mismo (cf. 3b), la abadesa recalca una y otra vez que su papel como visionaria no se debe a su constitución, sino que ella es una pluma en manos de Dios, un mero instrumento. El misterio de la gracia era una cuestión que incumbía a la abadesa por su propia condición: la de una *paupercula mulier* a la que Dios había escogido para mostrar en forma de visiones su mensaje: pero ella debió de ser consciente de que, tal como Matías, a veces tenía que ser un actor poderoso.

2. Para «paloma» y su simbolismo, véanse el comentario al poema 27, *O speculum columbe*, y el poema 62, *Columba aspexit*.

58. *O BONIFACI*
DE SANCTO BONIFACIO

O Bonifaci,
lux vivens vidit te
similem viro sapienti,
qui puros rivulos
ex deo fluentes
ad deum
remisisti,
cum viriditatem florum rigasti.
Unde es amicus dei viventis
et cristallus lucens
in benevolentia
rectarum viarum,
in quibus sapienter
cucurristi.

58. ¡BONIFACIO!
DE SAN BONIFACIO

¡Bonifacio!
La Luz viviente te vio
semejante a un hombre sabio,
que los puros riachuelos
que fluyen de Dios
hacia Dios
los dejaste ir,
cuando regaste el verdor de las flores.
Por ello eres amigo del Dios viviente
y cristal que brilla
en la benevolencia
de los rectos caminos,
que tú recorriste
sabiamente.

COMENTARIO

Esta antífona votiva está dedicada a un misionero anglosajón del siglo VIII llamado Wynfrith (680-755), mejor conocido como Bonifacio, que evangelizó Bavaria, Franconia y otras regiones. Fue consagrado obispo en el año 723, fundando la abadía de Fulda junto con muchos

otros monasterios en los que se establecieron monjes y monjas ingleses. En el año 747 se convirtió en arzobispo de Maguncia y ocho años después, a los 75, terminó sus días como mártir de la fe en la región de la actual Holanda (cf. Newman 1998: 300). Hildegard lo menciona en la *Vita* que compuso para Disibodo, en la que relata que Bonifacio presidió el traslado de las reliquias de Disibodo. Este santo fue muy venerado en toda Alemania y se convirtió en patrono especial para los benedictinos. Flanagan (1990: 102-134) señala que no está claro si esta antífona fue creada para el monasterio de Fulda —donde Bonifacio fue enterrado— o para ser cantada en Rupertsberg, que pertenecía, como sabemos, a la diócesis de Maguncia.

En esta antífona se percibe cómo Hildegard utiliza las metáforas con la clara finalidad de sugerir, más que de describir, la vida y muerte del santo. Así, en las primeras tres líneas se narra la elección de Bonifacio por parte de la Luz viviente, expresión que recuerda al poema 21, *O gloriosissimi*, donde se denomina a los ángeles *lux vivens*, si bien aquí se refiere a Dios Padre, como en la obra visionaria de la sibila:

> Este *lucidísimo fuego* que ves representa al Dios Vivo y Omnipotente, cuyo clarísimo fulgor nunca ha sido oscurecido por la iniquidad; *inabarcable* es siempre, porque nada hay que pueda dividirlo ni en principio ni en fin, ni destello de la ciencia de sus criaturas capaz de aprehenderlo tal como es; *inextinguible* permanece pues es la plenitud que no conoce fin; y es *viviente todo*: nada hay oculto para Él, que desconozca; y *todo vida* porque cuanto vive recibe de Él la vida [...] (*Sc* II.1.1).

A continuación se narra cómo los riachuelos —que pueden referirse bien a los ríos del paraíso, bien al agua del bautismo—, tras haber regado «el verdor de las flores», vuelven hacia Dios. Tal como señala Newman (1998), esta metáfora probablemente alude a la labor evangelizadora de Bonifacio, en el entendido de que las flores son las congregaciones monásticas que él fundó, congregaciones que han venido de Dios y a Él vuelven; pero el «hombre sabio» puede cuidar que los riachuelos no se sequen ni se descarríen. Otra posible interpretación es la que hace Flanagan (1990), quien señala que esta imagen central de un huerto podría aludir a la sangre derramada por Bonifacio en su martirio. Esta autora añade además que, si bien en otros poemas la sangre se vinculaba con flores y gemas[3], en éste la muerte

3. Cf. poemas 49, *O Orzchis ecclesia*; 51, *O ignis spiritus paracliti*; 52, *O ignee spiritus*, y 54, *O virga ac diadema*.

de Bonifacio es vista como un hecho que posibilita la reparación de la gracia —expresada a través de su gran sabiduría y labor evangelizadora— que él había recibido desde lo alto. Esta gracia se simboliza en la línea 4 del poema a través de las imagen de los puros riachuelos de agua que fluyen desde Dios. Esta interpretación es plausible si se considera que la conexión entre la sangre —vertida en el martirio— y el agua da cuenta de una tradición cristiana que simboliza la sangre y el agua que fluyen del costado de Cristo en la cruz.

El uso del cristal con referencia a san Bonifacio, en la línea 10, puede entenderse como una suerte de eco del agua ya mencionada antes (cf. Ap 4,6; Ap 22,1). Los «rectos caminos» que Bonifacio recorre sabiamente dan cuenta de la concepción de la vida humana como un viaje hacia Dios, como un peregrinaje, concepción no sólo perteneciente al imaginario hildegardiano, sino al cristiano del siglo XII en general[4]. Esto último nos permite pensar que Bonifacio, habiendo vivido su vida, se situara finalmente junto a Dios como cristal que brilla, como una de las joyas o piedras de su morada celestial[5].

59. *O PRESUL VERE CIVITATIS*
SEQUENTIA DE SANCTO DYSIBODO

1a *O presul vere civitatis,*
qui in templo angularis lapidis
ascendens in celum
in terra prostratus fuisti
propter deum:

1b *Tu peregrinus a semine mundi*
desiderasti exul fieri
propter amorem Christi.

2a *O mons clause mentis,*
tu assidue pulcram faciem aperuisti
in speculo columbe.

2b *Tu in absconso latuisti*
inebriatus odore florum
per cancellos sanctorum
emicans deo.

4. Al respecto, véase el comentario al poema 28, O *dulcis electe.*
5. Cf. poemas 59, O *presul vere civitatis,* y 63, O *Ierusalem.*

3a *O culmen in clavibus celi,*
quod propter perspicuam vitam
mundum vendidisti!
Hoc certamen, alme confesor,
semper habes in domino.

3b *In tua enim mente*
fons vivus clarissima luce
purissimos rivulos eduxit
per viam salutis.

4a *Tu magna turris*
ante altare summi dei,
et huius turris culmen obumbrasti
per fumum aromatum.

4b *O Disibode,*
in tuo lumine
per exempla puri soni
membra mirifice laudis edificasti
in duabus partibus
per filium hominis.

5a *In alto stas*
non erubescens ante deum vivum
et protegis viridi rore
laudantes deum ista voce.

5b *O dulcis vita*
et o beata perseverantia,
que in hoc Disibodo gloriosum lumen
semper edificasti
in celesti Ierusalem.

6a *Nunc sit laus deo*
in forma pulcre tonsure
viriliter operante.

6b *Et superni cives gaudeant de his*
qui eos hoc modo imitantur.

59. ¡PROTECTOR DE LA VERDADERA CIUDAD!

SECUENCIA DE SAN DISIBODO

1a ¡Protector de la verdadera ciudad!,
que en el templo de la piedra angular
ascendiendo al cielo,
fuiste abatido en la tierra
a causa de Dios:

1b Tú, peregrino de la semilla del mundo,
anhelaste llegar a ser un exiliado
por amor a Cristo.

2a Tú, montaña de una mente impenetrable,
continuamente mostraste tu hermoso rostro
en el espejo de la paloma.

2b Tú te escondiste en un lugar oculto,
embriagado con el perfume de las flores
haciéndote visible a Dios
en un coro de santos.

3a ¡Cima sobre las llaves del cielo,
que vendiste el mundo
por una vida transparente!
Esta contienda, confesor nutricio,
la tienes siempre en el Señor.

3b Pues en tu mente
la fuente viva liberó en la más radiante luz
los más puros riachuelos
por la vía de la salvación.

4a Tú, gran torre
ante el altar del sumo Dios,
también has oscurecido la cima de esta torre
con el humo de las especias.

4b ¡Disibodo!,
en tu luz
con ejemplos de sonido puro
has construido un cuerpo de prodigiosa alabanza
en dos partes
a través del Hijo del Hombre.

5a Tú estás de pie en lo alto
sin ruborizarte ante el Dios vivo
y cubres con fresco rocío
a los que alaban a Dios con esta canción.

5b ¡Dulce vida
y feliz perseverancia!
Que en este bendito Disibodo
construiste siempre una gloriosa luz
en la Jerusalén celestial.

6a Ahora alabado sea Dios
que obra como hombre
en la forma de una hermosa tonsura.

6b Y que los ciudadanos celestiales se regocijen en aquellos
que de este modo los imitan.

COMENTARIO

Esta secuencia es una de las contribuciones más exquisitas de Hildegard al culto de san Disibodo, donde se lo celebra como obispo en el exilio[6] (1a-1b), eremita y contemplativo[7], sacerdote (4a), e intercesor en el cielo (5a-5b) (Newman 1998: 292).

El par estrófico inicial establece un patrón de exaltación a través del exilio: sacado de su sede original, el santo continúa siendo un prelado (*presul*) en la «verdadera ciudad», que se identifica sólo en 5b como la Jerusalén celestial. Recordemos que la «piedra angular» de 1a es Cristo, cuya imagen como piedra no es ajena a la teología cristiana. Como ya establecimos en el comentario al poema 24, *O vos felices radices*, Cristo se convierte en la piedra angular del templo santo, que se edifica en Él. Se puede descubrir esta imagen en *Scivias*:

> [...] cuando se edifique un templo en Mi nombre, deberá erigirse una piedra, señalando con ella el Santuario, porque Yo soy la firme roca, fundamento de toda la justicia y la ley de los cristianos (*Sc* III.5.22).

6. Cf. poemas 34, *O viriditas digiti dei*, y 35, *O felix anima*, y comentario a dichos poemas para una discusión acerca del exilio.
7. Cf. poema 33, *O mirum admirandum*.

Esta imagen del templo santo edificado sobre Cristo en cuanto piedra angular coincide con aquella de la Jerusalén celestial como el cuerpo de Cristo: los miembros de la Iglesia que al final de los tiempos habrán de convertirse en cuerpo de Cristo. Y es de esta Jerusalén gloriosa, cantada en el Apocalipsis, de la que Disibodo es «abatido en la tierra». Esta estrofa tal vez se refiere a que Disibodo, pese a buscar una vida eremítica, fue destinado a reiterados cargos en su vida en la tierra, hasta alcanzar su anhelado monte Disibodenberg, en el que al fin pudo vivir su vida retirada. Así, en 1b lo descubrimos como un monje errante (*exul*), volviendo su condición de peregrino, que se entendía como la de todos los hombres[8], aún más radical. Disibodo, como ya vimos al relatar su *Vita* escrita por Hildegard en el poema 33, *O mirum admirandum*, pone fin a su peregrinaje «terrestre» al exiliarse del mundo para alabar a Dios, que es lo que se narra aquí: «anhelaste llegar a ser un exiliado por amor a Cristo»[9].

En 2a Disibodo es llamado por el nombre del lugar en el que él escogió vivir. Así, el santo, que coloca su ermita en una montaña porque su altura «presentaba un acceso difícil para los que venían», es descrito ahora como «impenetrable» en cuanto a su mente. Hildegard ha ligado felizmente la constitución del santo con las características de su hábitat. De modo similar, ha llamado al santo «altura de la montaña» en el poema 34, *O viriditas digiti dei*. Aquí, no obstante su mente impenetrable, él continúa mostrando su «hermoso rostro en el espejo de la paloma»[10]. Newman indica que la «mente impenetrable» es un signo de virginidad espiritual que disfruta de los goces íntimos del amor divino, lo que se relata en un lenguaje que evoca el Cantar de los Cantares (2,9-14). Y quizás por ello su rostro es el reflejo del «espejo de la paloma», pues tiene la hermosura de aquellos en quienes habita el Espíritu Santo.

La elección del lugar donde establecer su ermita sigue cantándose en la estrofa 2b: Disibodo se escondió en un «lugar oculto». Esta imagen es muy similar a la que ocupa la abadesa para referirse al santo en el poema 33, *O mirum admirandum*, en el que ella se dirige a su anterior patrono como «¡Maravilla de maravillas!, de la cual una forma oculta sobresale». Aquí, el santo patrono de Disibodenberg

8. Respecto a la noción de peregrinaje, véase comentario al poema 28, *O dulcis electe.*

9. El «exilio de este mundo» por parte de Disibodo se canta también en el poema 35, *O felix anima.*

10. Recuérdese además que Hildegard ha llamado ya «espejo de la paloma» a Juan el Evangelista en el poema 27, *O speculum columbe.*

también «sobresale», pues se hace «visible a Dios en un coro de santos». Está demás decir que la elección de una vida retirada le ha concedido el beneplácito divino. Dios, desde entonces, ha dispuesto que esté junto a los santos. El perfume de las flores[11] que embriaga a Disibodo sirve como introducción a las dos restantes líneas, donde se canta su condición de beatitud celeste.

En 3a —tal como señala Newman—, dado que el eremita ha cambiado la tierra por el cielo[12], Dios cambia su escondite boscoso por el lugar más renombrado: él se convierte en una «cima sobre las llaves del cielo». En 3b se explican las razones para haber llegado a tan alta posición: tal como Bonifacio en la antífona anterior, se liga a Disibodo aquí con imágenes acuosas, dando a entender la acción del Espíritu Santo que inunda la mente de Disibodo con la vía hacia Cristo.

La descripción de Disibodo vinculada con la altura, que se ha iniciado en 2a («montaña»), proseguida en 3a («cima de las llaves del cielo»), culmina ahora en una «gran torre». En esta estrofa se descubre que Disibodo, el sacerdote que ofrenda el humo de las especias ante el altar divino de modo que oscurece la cima de la torre, es también la torre misma. Newman indica que Hildegard frecuentemente usaba tales paradojas arquitectónicas para expresar la colaboración o sinergia entre Dios y hombre en la obra de la salvación. Cada santo es al mismo tiempo constructor de la Iglesia y piedra viva del edificio (1 P 2,5)[13]. Se descubre aquí también la imagen de la piedra sobre la cual se construye el edificio del comienzo del poema (1a). Esta paradoja del constructor y la construcción fue desarrollada por el profeta Hermas (1995: 233 ss.), cuyo *Pastor* la abadesa muy probablemente conocía. En este texto se relata cómo un ángel le muestra a Hermas la construcción de una torre hecha por varios hombres que llaman a una muchedumbre de hombres, siendo animados por ciertas vírgenes:

> Los seis hombres llamaban a las vírgenes y les ordenaron que llevaran todas las piedras que iban a formar parte de la construcción de la torre, que las pasaran a través de la puerta y que se las entregasen a los hombres que iban a construir la torre (IX, 3,4).

La glosa de esta visión arquitectónica es la siguiente, narrada por el Pastor, el ángel de la penitencia:

11. Cf. comentario al poema 36, *O beata infantia.*
12. Para Hildegard, acerca del *contemptus mundi*, véase poema 35, *O felix anima.*
13. Cf. comentario al poema 24, *O vos felices radices.*

> Le digo: «¿Quién es la torre?». Me contesta: «Esta torre es la Iglesia». «¿Quiénes son las vírgenes?». «Éstas son los espíritus santos. Ningún hombre podrá hallarse en el reino de Dios si éstas no lo revisten con sus vestiduras [...]» (IX,13,1-2).

Y prosigue más adelante:

> «Los que han sido purificados formarán un solo cuerpo, así como la torre parecía estar hecha de una sola piedra después de ser purificada. Así también será la Iglesia de Dios después de ser purificada y de haber expulsado a los malvados, a los hipócritas, a los blasfemos, a los vacilantes y a los que hacen mal de diversas formas. Después de que éstos hayan sido expulsados, la Iglesia de Dios será un cuerpo, un sentir, un pensar, una fe, un amor. Y entonces el Hijo de Dios se alegrará y regocijará con ellos al recobrar a su pueblo puro» (IX,18,3-4).

La familiaridad de Hildegard con la imagen de la Jerusalén celestial como una construcción cuyo material se compone de hombres se descubre en *Scivias:*

> [...] pues esa ciudad [la Jerusalén celestial] será engalanada por las buenas obras que realicen los hombres, tocados por la inspiración del Espíritu Santo; oh sí: mira que en la cima de un monte estará situada, innúmeras moradas la formarán, reunirá las piedras más nobles, que son las almas santas en la visión de la paz, purificadas de toda podredumbre del pecado. Y con estas piedras preciosas cual oro brillará: pues la sabiduría revela la obra de su claridad en los hombres buenos (*Sc* III.10.31).

Como señala Newman, la nueva Jerusalén es, en este poema, una ciudad construida para la música. Así, la estrofa 4b muestra a Disibodo como un constructor místico que usa luz y sonido, como la visionaria misma, para construir «un cuerpo de prodigiosa alabanza [...] en dos partes». Hildegard alude aquí a los tres aspectos de la identidad de la Iglesia: cuerpo místico, edificio y coro. Arquitectónicamente, el coro de una iglesia monástica estaba dividido en dos partes para el canto antifonal y, alegóricamente, podía denotar las dos naturalezas de Cristo: la divina y la humana. En el poema el coro dirigido por los «ejemplos de sonido puro» de Disibodo parece evocar los riachuelos que se liberaban en la mente del santo en 3b.

En 5a culmina la identificación entre Disibodo y la altura, pues éste ya está «de pie en lo alto» frente a Dios, tomando a partir de ahora una función de intercesor que se revela en el uso del rocío, tradicionalmente una figura para la transmisión de la gracia divina,

con que Disibodo cubre a los que aún están «abajo», alabando a Dios con el canto dedicado al santo.

En 5b se recuerda en este canto por última vez la vida de Disibodo que lo llevó a ser una luz en la Jerusalén celestial. Como bien indica Newman, la alabanza a Dios y la alabanza al santo no están separadas rígidamente, pues la salvación es lograda por «Dios que obra como hombre» *en* un hombre (6a). En 6b Disibodo se confunde entre los ciudadanos celestiales, que se regocijan en los habitantes terrestres que siguen sus pasos, como ellos siguieron los divinos convirtiéndose así en piedras de la celeste morada.

60. *O EUCHARI, COLUMBA*
DE SANCTO EUCHARIO

O Euchari,
columba virtutem illius
in signis tibi dedit,
qui olim in medio rote
clamitavit.

Quem cum amplius corporaliter
non vidisti,
plena signa in umbra illius
perfecisti.

Et sic in pectore eius fulsisti
ac in cherubin sigillum fecisti.

Quem cum amplius corporaliter
non vidisti,
plena signa in umbra illius
perfecisti.

60. ¡EUCARIO!
DE SAN EUCARIO

¡Eucario!,
la paloma te dio en signos
el poder de aquel
que una vez gritó
en medio de la rueda.

Cuando no lo viste más
en su cuerpo,
formaste
signos plenos en su sombra.

Y así brillaste en su pecho
e hiciste una señal al querubín.

Cuando no lo viste más
en su cuerpo,
formaste
signos plenos en su sombra.

COMENTARIO

Este responsorio está dedicado a Eucario. Flanagan (1990: 130) afirma que Eucario fue, supuestamente, un misionero del siglo III que, junto a sus compañeros Valerio y Materno, convirtió a los ciudadanos de Tréveris al cristianismo. Habría sido también el primer arzobispo de Tréveris. Pero, siguiendo a Newman (1998: 300-301), en la leyenda medieval él era uno de los setenta y dos discípulos de Cristo enviados por el apóstol Pedro a evangelizar la Galia. La secuencia *Almi colamus* afirma que Eucario sirvió en la Última Cena y recibió al Espíritu Santo en Pentecostés, fundando posteriormente la iglesia de San Juan en Tréveris y obrando allí muchos milagros, incluyendo la resurrección de los muertos. A la luz del poema siguiente, *O Euchari in leta via*, se desprende que Hildegard se sumaba a esta leyenda, pues en él dice que Eucario permaneció «con el Hijo de Dios, tocándolo y viendo los milagros que Él hizo».

Newman indica además que Hildegard se escribía frecuentemente con los monjes de San Eucario en Tréveris, un monasterio que fue reconsagrado a san Matías en 1148. Y al parecer este poema, al igual que la secuencia 61, *O Eucari in leta via*, y el himno 52, *Mathias, sanctus*, fueron escritos para los monjes, tal vez tras el sermón que predicó Hildegard para Pentecostés en Tréveris en el año 1160. Estas tres piezas aparecen sólo en *R*.

Este responsorio celebra al santo en cuanto obrador de milagros. De Pedro, el compañero de Eucario en la leyenda medieval, se decía que sanaba con su mera sombra (Hch 5,15), y de acuerdo con el *Almi colamus* (12a) el joven realizaba la misma hazaña:

Restablece al paralítico
con el signo de la cruz
pero con la sombra
del signo sagrado,
él repentinamente revive los muertos[14]
(citado en Newman 1998).

Este oscuro y breve poema puede entenderse si consideramos los datos que acabamos de proporcionar; así los signos que da la paloma se refieren a los dones otorgados por el Espíritu Santo en Pentecostés, tal como se relata en los Hechos de los Apóstoles, donde Pedro ve realizada las palabras de Joel:

> Y también sobre mis siervos y sobre mis siervas derramaré mi Espíritu. Haré prodigios arriba en el cielo y signos abajo en la tierra (Hch 2,18).

Estos «signos» divinos son concedidos también a Eucario, a quien se consideraba uno de los setenta y dos apóstoles. Respecto de la línea 5, «aquel que una vez gritó en medio de la rueda», Newman indica que, estimando que la imaginería de la rueda proviene de Ezequiel 10, los exegetas medievales aplicaban esta figura mística a los evangelistas. Pero en este responsorio el que grita en medio de la rueda parece ser Cristo, pues los signos que heredan los apóstoles son aquellos que una vez fueron los de Jesús, tal como afirma Pedro:

> A Jesús, el Nazoreo, hombre acreditado por Dios ante vosotros con *milagros, prodigios y signos*[15] que Dios realizó por su medio entre vosotros, como vosotros mismos sabéis (Hch 2,22).

El responsorio se refiere a Cristo, quien no está más «en su cuerpo», pero envía al Espíritu Santo a sus apóstoles, específicamente a Eucario, que obran signos a la sombra de la Palabra y del Hijo. La elección de la palabra «sombra» puede deberse a la asociación entre ésta y el milagro atribuido a Pedro y a su legendario discípulo Eucario, como ya hemos mencionado.

Es en esta comunión de obra con el Salvador en la que Eucario llega a «brillar en su pecho», acercándose al Dios Trino tanto como el querubín, que se ubica en el segundo orden angélico más cercano a Dios.

14. *«Paralyticum / signo crucis reparat, / sed signaculi / umbra sacri defunctum / repente vivificat».*

15. La cursiva es nuestra.

61. *O EUCHARI, IN LETA VIA*
SEQUENTIA DE SANCTO EUCHARIO

1a *O Euchari,*
in leta via ambulasti,
ubi cum filio dei mansisti
illum tangendo et miracula eius, que fecit, videndo.

1b *Tu eum perfecte amasti,*
cum sodales tui exterriti erant,
pro eo, quod homines erant
nec possibilitatem habebant
bona perfecte intueri.

2a *Tu autem in ardente amore plene caritatis*
illum amplexus es,
cum manipulos preceptorum eius
ad te collegisti.

2b *O Euchari,*
valde beatus fuisti,
cum verbum dei te in igne columbe imbuit.
Ubi tu quasi aurora illuminatus es
et sic fundamentum ecclesie
edificasti.

3a *Et in pectore tuo*
choruscat dies,
in quo tria tabernacula
supra marmoream columpnam stant
in civitate dei.

3b *Per os tuum ecclesia ruminat*
vetus et novum vinum,
videlicet poculum sanctitatis.

4a *Sed in tua doctrina*
ecclesia effecta est racionalis,
ita quod supra montes clamavit,
ut colles et ligna se declinarent
ac mamillas illius sugerent.

4b *Nunc in tua clara voce*
filium dei ora pro hac turba,
ne in ceremoniis dei deficiat,

sed ut vivens holocaustum
ante altare dei fiat.

61. ¡EUCARIO...!
SECUENCIA DE SAN EUCARIO

1a ¡Eucario,
caminaste por el feliz camino,
donde permaneciste con el Hijo de Dios,
tocándolo y viendo los milagros que Él hizo!

1b Tú lo amaste [con un amor] perfecto,
cuando tus compañeros habían sido atemorizados
por ser hombres
y no tenían la posibilidad
de ver las cosas buenas [con un amor] perfecto.

2a Pero tú en un ardiente amor de plena caridad
lo abrazaste,
cuando algunos de sus preceptos
recogiste para ti.

2b ¡Eucario,
muy dichoso fuiste,
cuando la Palabra de Dios te empapó en el resplandor
de la Paloma!

Donde tu fuiste iluminado como la aurora
y construiste así
el fundamento de la Iglesia.

3a Y en tu pecho
resplandece el día
en que los tres tabernáculos
están de pie sobre una columna de mármol
en la ciudad de Dios.

3b Por tu boca la Iglesia rumia
el antiguo y el nuevo vino,
esto es, la copa de la santidad.

4a Pero también en tu doctrina
la Iglesia fue iluminada por la razón,
de modo que clamó sobre los montes

para que las colinas y los árboles se inclinaran
y se nutrieran de sus pechos.

4b Ahora con tu voz clara
ruega al hijo de Dios por esta turba,
para que en las ceremonias no se aleje de Dios,
sino que, como holocausto viviente,
renazca ante el altar de Dios.

COMENTARIO

Esta secuencia narrativa relata las fases de la vida de Eucario (cf. Newman 1998: 301-302). Si bien aquélla puede entenderse mejor si la referimos a un significado universal de la santidad antes que a la historia particular del santo (cf. Flanagan 1990: 130), no debe perderse de vista que en varias estrofas Hildegard hace alusión explícita a la vida del supuesto apóstol. Así, la estrofa 1a narra, como hacía la leyenda medieval, que siendo aún un hombre joven, viajó con Cristo, «tocándolo y viendo los milagros que Él hizo». Las estrofas 2a y 2b, por su parte, se refieren a su condición de apóstol, y así la primera puede entenderse como la adopción de los preceptos cristianos por parte de Eucario, preceptos mediante los cuales abraza a Cristo «en un ardiente amor de plena caridad». En 2a el amor de Eucario por Cristo, a quien abraza, recuerda el poema 28, *O dulcis electe*, en el que Juan el Evangelista era el «dulcísimo reposo de los abrazos del sol». La estrofa 2b, donde la Palabra de Dios empapa a Eucario «en el resplandor de la Paloma», puede considerarse, tal como lo hace Newman, como aludiendo al bautismo de fuego en Pentecostés, interpretación a la que ayuda el *imbuere* latino, traducido como «empapar», pues en Pentecostés Pedro (Hch 1,17) ve realizadas las palabras del profeta Joel (3,1-5): «Sucederá en los últimos días, dice Dios: Derramaré mi Espíritu sobre todo mortal [...]». Eucario luego habría ido a evangelizar Tréveris y a fundar una iglesia allí. Nótese que el fundamento de la Iglesia puede ser tanto la iglesia que funda el santo como el santo mismo en cuanto piedra de la Iglesia de Cristo que se estaba expandiendo, y fundamento futuro de la ciudad celestial.

Volviendo a la estrofa 1b de nuestro poema, leemos la continuación del relato de la vida de Eucario, y cómo se destaca que su amor a Dios fue siempre perfecto, completo, tal como cuando recibió por vez primera los preceptos en 2a. Los *sodales* de 1b son sus compañeros misioneros Valerio y Materno, quienes, según Newman, son descritos

como hombres de buena voluntad, pero con coraje insuficiente para soportar las pruebas del martirio. Eucario mismo sobrevivió al tormento paralizando a sus verdugos con una oración; una vez que fueron convertidos, lo dejaron en libertad. En su narración de los tormentos de Eucario y de su santidad para afrontarlos, vemos cómo Hildegard descubre en el santo a un ser que sobrepasa en sus capacidades las humanas por el amor que tiene a Cristo, y es precisamente esto lo que lo distingue de sus compañeros, quienes «por ser hombres [...] no tenían la posibilidad de ver las cosas buenas [con un amor] perfecto».

La incapacidad de sus temerosos compañeros para «ver las cosas buenas [con un amor] perfecto» lleva en 3a a una evocación del Cristo transfigurado por la inclusión de «los tres tabernáculos» (tiendas). Este episodio es narrado por Mateo:

> Seis días después, toma Jesús consigo a Pedro, a Santiago y a su hermano Juan, y los lleva aparte, a un monte alto. Y se transfiguró delante de ellos: su rostro se puso brillante como el sol y sus vestidos se volvieron blancos como la luz. En esto, se les aparecieron Moisés y Elías que conversaban con él. Tomando Pedro la palabra, dijo a Jesús: «Señor, bueno es estarnos aquí. Si quieres, haré aquí tres tiendas, una para ti, otra para Moisés y otra para Elías» (Mt 17,1-4).

Son estos tabernáculos los que Hildegard aquí ha traspuesto desde el monte Tabor a la ciudad de Dios, donde el santo disfruta una última visión de Cristo en la gloria. Eucario, en quien ya se descubría una constitución más que humana, es ahora parte de la Jerusalén celestial, de la que su pecho sirve como espejo, atrapando su resplandor.

La estrofa 3b alude, mediante el «antiguo y el nuevo vino» de la parábola de Cristo (Mt 9,17), al Antiguo y al Nuevo Testamento, evocando asimismo el cáliz eucarístico. Encontramos también el antiguo y el nuevo vino en *Scivias*, donde Hildegard dice:

> Así como un racimo de uvas es rica fuente de bebida, también la excelencia del Unigénito de Dios alberga inextinguible abundancia: nunca se agotará, no dejará de brindar el agua de vida a los sedientos, mira que Él mismo es la Salud de la Vida. Y henos aquí confortados por la revelación y la ciencia de la verdadera santificación en las buenas obras, mientras que antes desfallecíamos: henos aquí comiendo el pan de vida por el que conocemos al Señor y caminamos hacia la Vida, mientras que bajo el Antiguo Testamento, sombra sin sentido pleno pero que albergaba en sus designios muchos significados, gran hambre soportamos, sin poder levantarnos a la salvación. Y ahora,

colmados ya en Él, en Él bebemos también la copa de la salud: saboreamos fervorosamente en la fe verdadera al Señor [...] (*Sc* II.6.29; cf. *Sc* II.6.21).

En esta misma estrofa Hildegard utiliza la frase *ecclesia ruminat vetus et novum vinum.* Para los medievales el verbo *ruminare* significaba «meditar la palabra»; es así como los Testamentos se «rumian», se «mastican». El verbo *ruminare* aparece en relación con el antiguo y nuevo vino. Lo inapropiado del verbo se justifica porque el antiguo y el nuevo vino se asocian en este poema con las palabras del Antiguo y Nuevo Testamento. Es este nuevo jugo que se expande por boca del predicador el que lo vuelve por completo parte de la Iglesia: su boca es la que bebe, o la que rumia, lo que ha de ser degustado por la Iglesia. Por ello es santo.

En 4a la fusión entre Eucario y la Iglesia se acentúa aún más, ya que es la Iglesia la que nutre al mundo con la leche de la doctrina, invirtiendo la promesa mesiánica de Isaías 60,16. Pero en el poema el santo aparece impulsando, por su doctrina, a la Iglesia a que amamante al mundo. Es interesante notar que tal como en otros poemas de Hildegard[16], el mundo —denotado aquí por montes, colinas y árboles— sufre la acción de los actos del hombre. Flanagan (1990: 132), por su parte, descubre en esta estrofa una alusión a que las enseñanzas de Eucario se han propagado por los distritos circundantes.

Y en 4b, tal como Disibodo en el poema 59, *O presul vere civitatis* —donde el santo patrono de Disibodenberg habiendo llegado a conformar parte de la Jerusalén celestial observa a los monjes que alaban cantando a Dios—, Eucario, habiéndose confundido con la figura de *ecclesia*, intercede por la turba que lo tiene como su patrono. A esta turba se le pide que se ofrezca como holocausto viviente, tal como se le pidió a Abrahán que diera a su hijo Isaac (Gn 22,11-14), y tal como hizo Jesucristo:

Recibió la circuncisión por su Servidumbre, la profecía se cumplió en Su clamor, Él mismo Se predicó a los hombres, y, al final, Se ofreció cual sacrificio vivo en el ara de la cruz. Y por cuanto Él mismo Se entregó como holocausto en castidad, quienes deseen ofrecerle el sacrificio en el altar imitarán Su pureza (*Sc* II.6.62).

16. Véanse poemas 7, *O cruor sanguinis*, y 14, *Cum processit factura*.

62. *COLUMBA ASPEXIT*
SEQUENTIA DE SANCTO MAXIMINO

1a *Columba aspexit*
per cancellos fenestre,
ubi ante faciem eius
sudando sudavit balsamum
de lucido Maximino.

1b *Calor solis exarsit*
et in tenebras resplenduit,
unde gemma surrexit
in edificatione templi
purissimi cordis benivoli.

2a *Iste turris excelsa*
de ligno Libani et cipresso facta
iacincto et sardio ornata est,
urbs precellens artes
aliorum artificum.

2b *Ipse velox cervus*
cucurrit ad fontem purissime aque
fluentis de fortissimo lapide,
quia dulcia aromata
irrigavit.

3a *O pigmentarii,*
qui estis in suavissima viriditate
hortorum regis
ascendentes in altum,
quando sanctum sacrificium
in arietibus perfecistis.

3b *Inter vos fulget hic artifex,*
paries templi,
qui desideravit alas aquile
osculando nutricem sapientiam
in gloriosa fecunditate
ecclesie.

4a *O Maximine,*
mons et vallis es
et in utroque alta edificatio appares,

ubi capricornus
cum elephante exivit,
et sapientia
in deliciis fuit.

4b *Tu es fortis et suavis*
in ceremoniis
et in choruscatione altaris
ascendens ut fumus aromatum
ad columpnam laudis.

5 *Ubi intercedis*
pro populo,
qui tendit
ad speculum lucis.
Cui laus est in altis.

62. UNA PALOMA MIRABA
SECUENCIA DE SAN MAXIMINO

1a Una paloma miraba
a través de los barrotes de la ventana,
cuando ante su rostro
destilando destiló el bálsamo
del luminoso Maximino.

1b El calor del sol brotó
y resplandeció en las tinieblas,
de allí se alzó una piedra preciosa
en la construcción del templo
del más puro corazón benevolente.

2a Él, una elevada torre,
hecha de madera del Líbano y de ciprés,
ha sido adornada de jacinto y rubí,
ciudad que sobresale en las obras
de otros artífices.

2b Él mismo, veloz ciervo,
corrió hacia una fuente de la más pura agua
que fluía desde la piedra más sólida
y que esparcía
dulces aromas.

3a ¡Perfumistas!,
que estáis en el más grato verdor
de los jardines del rey,
que ascendéis a lo alto
cuando cumplisteis el santo sacrificio
en los carneros.

3b Entre vosotros brilla este artífice,
muros del templo,
que anheló las alas del águila
al besar a la nutricia sabiduría
en la gloriosa fecundidad
de la Iglesia.

4a ¡Maximino!,
eres monte y valle
y en uno y otro lado apareces como un alto edificio
donde se alzó el capricornio
con el elefante,
y la sabiduría
estuvo en gran goce.

4b Tú eres fuerte y suave
en las ceremonias
y en el resplandor del altar
ascendiendo como humo de especias
hacia la columna de alabanza.

5 Allí intercedes
por lo pueblos
que tienden
hacia el espejo de la luz.
Para éste haya alabanza en lo alto.

COMENTARIO

Esta secuencia está dedicada a Maximino, quien fuera obispo de Tréveris en el siglo IV de la era cristiana y conocido seguidor de la doctrina nicena en su lucha contra el arrianismo. En su comentario para esta secuencia Flanagan (1990: 126 ss.) indica, en cambio, que Maximino habría sido el discípulo que se embarcó con las tres Marías con dirección a Provenza, pasando a ser con el tiempo patrono de un

monasterio de la región de Tréveris. Newman (1998: 302), por su parte, indica que Maximino era el patrón de un monasterio local, tal como Matías o Eucario, para el cual Hildegard escribió esta secuencia.

Flanagan indica asimismo en su comentario que esta secuencia debe entenderse como una visión que presenta a san Maximino como «celebrante místico de la misa», lo que viene a significar que Hildegard otorga una expresión lírica a la relación entre la humanidad, el santo y Dios. A pesar de que muchas de la imágenes del poema provienen del Cantar de los Cantares y de otras partes del Antiguo Testamento —especialmente la descripción de Simón como sumo sacerdote en el Eclesiastés—, se observa que la poetisa ha creado nuevos usos o interpretaciones para estas imágenes ya conocidas. Por supuesto, en la tradición cristiana muchos aspectos del Antiguo Testamento prefiguran al Nuevo, pero la abadesa va más allá, estableciendo una relación entre los aspectos personales y universales de la salvación, lo que podemos percibir ya en la segunda estrofa, en la cual el templo alude a la Iglesia como *institutio,* y también a un templo interior.

Respecto a la estrofa 1a (cf. Martínez *et al.* 1999: 89-95) podemos señalar que la paloma se presenta bajo dos formas: como el espíritu de Dios, que como Palabra baja sobre el Señor (Mc 1,9-11); y como Jesucristo en dos de sus virtudes: como el redentor de la humanidad, y como el amado que observa detrás de los barrotes o rejas de la ventana (Ct 2,9). Esta segunda acepción de la paloma es más fácilmente reconocible en el poema, pues la frase con que se inicia la secuencia es «una paloma miraba a través de los barrotes de la ventana», si bien la cita del Cantar se refiere estrictamente a un cervatillo. Newman reconoce aquí también un eco «surrealista» de Isaías 60,8. Sin embargo, la acepción de la paloma como Espíritu Santo se encuentra también en esta estrofa, pues éste concede la gracia, en forma de bálsamo, a Maximino. Recuérdese que Hildegard, para ilustrar la acción del Espíritu Santo sobre el alma humana herida por los pecados, utiliza a menudo la imagen del bálsamo[17]. Aquí, el bálsamo es destilado desde la paloma, ante el rostro de Maximino, cuya disposición para recibir este don está denotada por su luminosidad.

En la estrofa 1b continúa el movimiento de la gracia recibida por Maximino. Así, el bálsamo destilado por la paloma es reemplazado por el «calor del sol», que hemos venido identificando con el amor de

17. Véanse poemas 8, *Spiritus sanctus vivificans vita*, y 51, *O ignis spiritus paracliti.*

Dios[18]. Este calor ilumina y entibia a Maximino, ayudándolo a alejar de sí mismo «las tinieblas» de su espíritu. Esta luz divina, que opera alrededor y dentro de Maximino, inunda el templo de su corazón (cf. 1 Co 6,19). Por ello Maximino es una *gemma* —palabra que puede significar tanto un retoño como una piedra preciosa[19]— que se incorpora a la «construcción del templo del más puro corazón benevolente». Ya hemos indicado que el templo puede referirse al santo mismo, pero puede también estar aludiendo a la imagen del *Pastor* de Hermas[20], donde los escogidos van conformando las piedras con que se erige la Jerusalén celestial. Así, Maximino es a la vez templo, pues ha hecho de sí un santuario del Espíritu Santo, y piedra —si bien destacada— de la Iglesia glorificada al fin de los tiempos. Puede compararse en este sentido con Ruperto, quien en el poema siguiente *O Ierusalem*, se intrinca, aún más complejamente, en el tejido de la Jerusalén celestial.

En 2a se insiste en la imagen del templo, que ahora es una «elevada torre». Si antes Maximino era una piedra que se incorporaba a la construcción del templo, ahora ya se identifica con el templo mismo, profundizando el vínculo implícito en 1b. La «madera del Líbano y de ciprés» con que se ha construido esta torre evoca el elogio de la Sabiduría a sí misma, donde ella cuenta que se ha establecido en Jerusalén, y dice que ha «crecido como cedro del Líbano, como ciprés de las montañas del Hermón» (Si 24,13). Newman (1998: 303) nota aquí cómo la Iglesia se revela a sí misma como el templo de Salomón y su cámara real (Ct 1,17). Del ciprés dice Hildegard en su *Physica:* «[...] es realmente cálido, significa el secreto de Dios». El retoño —la *gemma* de 1b— ha florecido en una torre. Hildegard, entonces, prosigue extendiendo los dos significados de *gemma* en esta estrofa. Por lo demás, nuestra identificación del templo con la Jerusalén celestial se ve corroborada con la descripción de la torre, pues Juan describe en su Apocalipsis los pilares de la muralla de la ciudad construidos con distintas piedras preciosas (Ap 21,19-20). Las maderas apuntan a la morada de la Sabiduría en Jerusalén, transformada aquí en la Jerusalén celestial, y la torre pasa a transfigurarse en la «ciudad que sobresale en las obras de otros artífices».

18. Véanse comentarios a los poemas 10, *O splendidissima gemma,* y 55, *O viridissima virga.*

19. Para un uso similar de la palabra *gemma*, véase comentario al poema 48, *O orzchis ecclesia.* Para una imagen donde se ligan el calor del sol y la piedra preciosa, véase poema 10, *O splendidissima gemma.*

20. Cf. comentario al poema 59, *O presul vere civitatis.*

En 2b se olvida por un momento la asociación de Maximino con la Jerusalén celestial. El santo se asimila ahora a un ciervo. Esta estrofa es más cercana a 1a que a las dos que la anteceden, retomándose la imagen del amado atisbando por entre las celosías, pero ahora en forma de ciervo, no de paloma. El amado como ciervo se descubre también en el salmo 42-43,2, donde se canta: «como anhela la cierva los arroyos, / así te anhela mi ser, Dios mío». Consideremos por un momento el simbolismo del ciervo. Éste, en el bestiario medieval *Physiologus*, corre al agua para con ella eliminar a los dragones. Muy similar es lo relatado por Hildegard en su *Physica*:

> Cuando él percibe que el ramaje de su cornamenta no está ya creciendo, sabe que ha empezado a secarse por dentro y se está volviendo lento. Él entonces entra en un río y se lanza a sí mismo hacia la humedad que se eleva desde el río [...] Luego, busca un lugar donde se encuentre un basilisco, y cuando lo encuentra, berrea en voz alta, incomodando mucho al basilisco, que respira sobre el ciervo. El ciervo eleva su voz una y otra vez; berrea y relincha. Finalmente el basilisco, como si por su fatiga se hubiera desprendido de su cólera, se dobla a sí mismo dentro de la boca del ciervo y entra en su estómago. El ciervo se apresura a una fuente que conoce, teniendo la naturaleza de poder portar veneno y materia podrida, y bebe excesivamente de ella, de modo que el basilisco quede sumergido en el agua (*Ph* VII.X).

Representa también a los eremitas, como el «hombre que ya en la tierra puede participar de los bienes celestiales de la gracia» (Chevalier 1998). Maximino, entonces, se despoja de su dureza pétrea para presentársenos nuevamente como hombre, pero no como un hombre cualquiera, sino como el que se ha desprendido de sus dragones espirituales por medio de la gracia.

La piedra de la que beben los hijos de Israel (Ex 17,1-7) es el primer referente de la piedra de 2b. Hildegard escogió ligar esta última imagen con la del ciervo evocando el salmo ya citado donde la cierva corre hacia el arroyo, posiblemente para recordarnos que Maximino ya se ha convertido en piedra del templo celestial. Ahora bien, en ese mismo salmo Dios es llamado «roca» (Sal 42-43,10). Y es desde esa roca, la «piedra más sólida», desde la que fluye el agua que Maximino ha de beber. El agua es uno de los símbolos más recurrentes del Espíritu Santo[21], la Palabra. Ésta es la Palabra de la que se em-

21. Cf. comentario al poema 8, *Spiritus sanctus vivificans vita.*

bebe el ciervo, esparciendo así «dulces aromas»[22], adoptando ya el olor de la santidad y difundiendo así la fe.

Los perfumistas que están en el verdor de los jardines del Rey —el jardín suele significar en los escritos de Hildegard la virginidad[23]— son los sacerdotes en la Iglesia[24]. Newman señala además que Maximino se levanta entre otros clérigos en la Iglesia —el verdor de los jardines— como el sumo sacerdote Aarón o Simón estuvo de pie ante los hijos de Israel: él ofrece el Cordero de Dios mientras los antiguos sacerdotes ofrecen corderos sacrificiales.

El bálsamo que Maximino irradia en 1a es compartido con los perfumistas de 3a, ahora como «verdor». Hildegard se detiene por un instante para mostrarnos que este santo fue también sacerdote, y como tal, comparte con los sacerdotes restantes sus funciones. El sacrificio de los carneros es una demostración más de la devoción amorosa a Dios, puesto que evoca la escena en que Abrahán ofrece un carnero en el lugar del sacrificio humano que estaba dispuesto a realizar con su hijo Isaac (Gn 22,1-15).

En 3b la poetisa se vuelca nuevamente en la imagen de Maximino como piedra de la morada celestial, al decir: «Entre vosotros brilla este artífice, muros del templo». Newman descubre en el sustantivo *artifex* un énfasis en la labor del santo como constructor del templo, del que él mismo es parte al incorporarse a sus muros. De este artífice se dice también que «anheló las alas del águila». Resulta aquí vital la simbología asignada a la figura del águila como ascensión de la oración hacia Dios[25]. Los místicos de la Edad Media recurren al tema del águila para evocar la visión de Dios; es así como comparan la plegaria con las alas del águila elevándose hacia la luz. La luz, en este caso, es la sabiduría que está ubicada en el contexto de la Iglesia fecunda. Por lo que se puede establecer una tríada, en la que la ascensión de Maximino —águila— está marcada por las figuras de la sabiduría y la Iglesia (cf. Martínez *et al.* 1999). El beso del santo a la sabiduría nutricia nos lo muestra como un hombre sabio.

En la estrofa 4a la montaña refleja la proximidad a Dios, idea que concuerda con lo que se expresará a continuación en 4b y 5. Un matiz importante de resaltar es que «la montaña se eleva por encima del nivel cotidiano de la humanidad» (Cirlot 1997: 460), así como la torre

22. Para «perfume» o «fragancia», véase comentario al poema 36, *O beata infantia.*
23. Véase comentario al poema 28, *O dulcis electe*
24. Véase también comentario al poema 28, *O dulcis electe.*
25. Cf. poema 19, *O tu suavissima virga.*

en 2a (cf. Martínez *et al.* 1999). La cercanía entre montaña y torre se refuerza si se considera que aquí Maximino aparece «en uno y otro lado [...] como alto edificio». Se retoma aquí la idea de ascensión espiritual, que después de la vida será premiada participando en la construcción de la morada celestial.

Descubrimos que en la figura de Maximino poetizada por Hildegard se disuelven dos oposiciones. La primera, la de monte y valle. La segunda, un poco más difícil de rastrear, se da entre el capricornio —macho cabrío— y el elefante. Habitualmente, leemos en los bestiarios que el capricornio o macho cabrío esta asociado al ámbito de la carnalidad y la lascivia, en tanto que el elefante simboliza la castidad[26].

Por otra parte, leemos en la estrofa 4a que la sabiduría está «en gran goce» gracias a la inclusión de los caracteres opuestos en una suerte de unidad abarcadora, que es capaz de elevarse, conteniéndolos, sobre los elementos opuestos —valle/montaña; elefante/capricornio—, prosiguiendo de este modo el camino hacia la sabiduría comenzado en 3b (cf. Martínez *et al.* 1999).

En la siguiente estrofa Hildegard refuerza una vez más el carácter que ha adquirido Maximino, que ha llegado a ser «fuerte y suave» al mismo tiempo. La fortaleza de Maximino le permitió dejar atrás las anteriores contradicciones, mientras que su suavidad le proveyó de la necesaria receptividad para ser continente de la sabiduría. Con estas dos características, es capaz de culminar la ascensión que inició en 1b, que aquí aparece como el humo de incienso que remonta las alturas «hacia la columna de alabanza». El incienso tiene un sitio preeminente en esta estrofa, puesto que es un emblema de la función sacerdotal al elevar la plegaria hacia el cielo. Queda entonces claro que es la figura de Maximino la que va aproximándose hacia Dios (cf. Martínez *et al.* 1999).

En la estrofa 5 Maximino está junto a Dios, ha terminado su movimiento ascendente de aproximación a la luz divina. Desde allí ejercerá su intermediación, como Eucario en el poema anterior, por aquellos —nosotros, dirá Hildegard— que buscan a Cristo y la fe bajo la figura del espejo de la luz que Maximino, al igual que el águila, es capaz de observar de frente.

26. Del elefante dice Hildegard en su *Physica* (VII.I): «El elefante tiene el calor del sol, antes que el de la carne». Y también: «Después de que la hembra concibe, ella porta al nacido dentro de ella por largo tiempo. No puede crecer rápidamente, porque es más hueso que carne. Después de que pare, no busca nuevamente aparearse hasta que ver que el más joven es tan fuerte como ella».

63. *O IERUSALEM*
DE SANCTO RUPERTO

1a *O Ierusalem, aurea civitas*
ornata regis purpura.

1b *O edificatio summe bonitatis,*
que es lux numquam obscurata.

1c *Tu enim es ornata*
in aurora et in calore solis.

2a *O beata puericia,*
que rutilas in aurora,
et o laudabilis adolescentia,
que ardes in sole.

2b *Nam tu, o nobilis Ruperte,*
in his sicut gemma fulsisti.
Unde non potes abscondi stultis hominibus,
sicut nec mons vallis celatur.

3a *Fenestre tue, Ierusalem,*
cum topazio et saphiro
specialiter sunt decorate.

3b *In quibus dum fulges, o Ruperte,*
non potes abscondi tepidis moribus,
sicut nec mons valli
coronatus rosis, liliis et purpura
in vera ostensione.

4a *O tener flos campi*
et o dulcis viriditas pomi
et o sarcina sine medulla,
que non flecti pectora in crimina.

4b *O vas nobile,*
quod non est pollutum
nec devoratum
in saltatione antique spelunce
et quod non est maceratum
in vulneribus antiqui perditoris.

5 *In te symphonizat spiritus sanctus,*
quia angelicis choris associaris
et quoniam in filio dei ornaris,
cum nullam maculam habes.

6 *Quod vas decorum tu es,*
o Ruperte, qui in puericia et in adolescentia tua
ad deum anhelasti in timore dei
et in amplexione caritatis
et in suavissimo odore
bonorum operum.

7 *O Ierusalem,*
fundamentum tuum positum est
cum torrentibus lapidibus,
quod est cum publicanis
et peccatoribus,
qui perdite oves erant.
Sed per filium dei invente
ad te cucurrerunt
et in te positi sunt.

8 *Deinde muri tui*
fulminant vivis lapidibus,
qui per summum studium bone voluntatis
quasi nubes in celo volaverunt.

9 *Et ita turres tue,*
o Ierusalem,
rutilant et candent per ruborem
et per candorem sanctorum
et per omnia ornamenta dei,
que tibi non desunt, o Ierusalem.

10 *Unde vos, o ornati*
et o coronati,
qui habitatis in Ierusalem,
et o tu, Ruperte,
qui es socius eorum
in hac habitatione,
sucurrite nobis famulantibus
et in exilio laborantibus.

63. ¡JERUSALÉN, CIUDAD DE ORO...!

DE SAN RUPERTO

1a ¡Jerusalén, ciudad de oro,
adornada de púrpura real!

1b ¡Casa de suma bondad,
que eres luz nunca oscurecida!

1c Pues tú has sido engalanada
en la aurora y en el calor del sol.

2a ¡Dichosa infancia,
que resplandeces en la aurora!
¡Laudable juventud,
que brillas en el sol!

2b ¡Pues tú, noble Ruperto,
fulguraste entre éstas como piedra preciosa!
Por ello, no puedes ser ocultado por los necios
como tampoco el monte es escondido por el valle.

3a Tus ventanas, Jerusalén,
con topacio y zafiro
han sido totalmente decoradas.

3b Mientras resplandeces, Ruperto,
no puedes ser oculto por las lánguidas costumbres,
como tampoco el monte por el valle
[monte] coronado de rosas, lirios y púrpura
en una verdadera revelación.

4a ¡Tierna flor del campo,
verdor del dulce fruto,
carga sin peso,
que no inclina los corazones hacia las culpas!

4b ¡Noble vasija!,
que no has sido manchada
ni devorada
en la danza de la antigua caverna
y que no has sido debilitada
por las heridas del antiguo seductor.

5 En ti resuena el Espíritu Santo
porque te unes a coros de ángeles,
y te enalteces en el Hijo de Dios
porque no tienes ninguna mancha.

6 Por eso, vasija hermosa eres tú,
Ruperto,
que en tu infancia y en tu juventud
anhelaste a Dios en su temor
en el abrazo de la caridad
y en el más dulce aroma
de las buenas obras.

7 ¡Jerusalén!,
tu cimiento se ha asentado
con piedras ardientes,
publicanos
y pecadores,
que eran ovejas perdidas.
Pero, encontradas por el Hijo de Dios,
corrieron hacia ti
y te han sido ofrecidas.

8 Luego, tus muros
fulgen por las piedras vivas,
que por un enorme celo de buena voluntad
volaron como nubes en el cielo.

9 Y así tus torres,
¡Jerusalén!,
resplandecen y brillan por el pudor
y por el candor de los santos
y por todos los esplendores de Dios
que en ti no faltan, ¡Jerusalén!

10 Por ello vosotros, engalanados
y coronados,
que moráis en Jerusalén,
y tú, Ruperto,
que eres su compañero
en esta morada,
socorrednos a nosotros siervos
que trabajamos en el exilio.

COMENTARIO

Siguiendo a Dronke (1986: 165-168), ésta es la secuencia más extensa y elaborada de Hildegard, dedicada al patrono de su convento[27]. Newman (1998: 295) sugiere que esta secuencia irregular, a la que califica como la más larga y la más cuidadosamente forjada de la *Symphonia*, pudo haber sido compuesta para la consagración de la abadía de Rupertsberg a la madre de Dios y a los santos Felipe, Santiago, Martín y Ruperto en mayo de 1152.

Newman (1998: 296) indica que la numeración peculiar de las estrofas refleja la forma muy inusual de este poema. Sus primeras tres unidades (1a-1c) son musicalmente paralelas, como las estanzas de un himno. Los pares de estrofas siguientes (2a-4b), con las dos mitades de cada una con más o menos la misma melodía, corresponderían a una secuencia (aa, bb, cc). Finalmente, las últimas cinco estrofas (5-10) son completamente independientes, cada una con una melodía propia. El texto, sin embargo, sigue un patrón diferente: empieza y termina con visiones de la nueva Jerusalén, mientras la parte central (2a-6) se centra en Ruperto. Por esto Dronke indica que en esta secuencia la poetisa opera por una serie de contrastes y evocaciones dentro de los contrastes. Aquí las imágenes del santo son contrapuestas a las imágenes de la Jerusalén celestial, la unidad es la del *collage*. La visión de Jerusalén es el telón de fondo para una suerte de ensoñación, no tanto respecto de la vida del santo —dado que aquí su biografía es escasamente relevante—, sino respecto del significado escatológico de la santidad.

La imagen de Jerusalén, que actúa como telón de fondo en el poema es la del Apocalipsis 21: «[...] me mostró la ciudad santa de Jerusalén, que bajaba del cielo, de junto a Dios» (Ap 21,10). Pero —tal como indica Newman— Hildegard no se ciñe estrictamente al texto apocalíptico, en su visión no hay un ángel que mide, ni un sentido de la geometría y del número. La textura es más impresionista: un juego de luces sobre muros incrustados con joyas, ventanas decoradas, torres resplandecientes.

El desplazamiento hildegardiano con respecto a la visión apocalíptica de la Jerusalén se descubre ya en las estrofas 1a-1c, puesto que las imágenes que aquí aparecen son inusuales en cuanto al modo en

27. Para otros poemas dedicados a san Ruperto, en cuyos comentarios hemos incluido el relato de su vida, véanse los poemas 37, *O felix apparicio*; 38, *O beatissime Ruperte*, y 39, *Quia felix puericia*.

que se habla de la aurora y del sol, dado que la ciudad de la visión de san Juan tiene a Dios y al Cordero como su única iluminación (Ap 21,23). Al respecto, Flanagan (1990) señala que tal vez la poetisa buscaba utilizar una imagen menos obvia para hablar de la Jerusalén celestial, y por ello quizás aludió indirectamente a la Encarnación. Dronke (1986), en cambio, explica que esta imagen inusual se debería a que Jerusalén en esta secuencia no es la ciudad completa del fin de los tiempos, ubicada en un nuevo cielo y en una nueva tierra: es la ciudad que aún crece y es construida en el tiempo, aún relacionada con el *primum caelum* y la *prima terra* (cf. Ap 21,1). Al respecto, debe considerarse también que la aurora y el sol son imágenes frecuentes, en el contexto hildegardiano, para la Virgen o la virginidad y para Cristo[28]. Lo anterior permite considerar que Hildegard no se aparta demasiado de la visión apocalíptica de Juan, puesto que la imagen de la ciudad celestial engalanada «en el calor del sol» puede ser interpretada como siendo iluminada y entibiada por el Cordero. Hildegard se aparta efectivamente de la visión de san Juan al hablar de la «aurora» en conexión con esta ciudad, lo que puede estar significando una mayor preponderancia tanto del papel mariano como del estado virginal en cuanto virtud que se despliega en la ciudad celeste o en el santo.

En las estrofas 2a y 2b la misma aurora y luz del sol pueden iluminar y calentar no sólo a la Jerusalén celestial sino también a la infancia del santo en la tierra[29]. Así, Dronke descubre en su infancia el amanecer de la luz de Jerusalén en un ser individual y en su crecimiento espiritual ese sol interior sube hacia su cenit. Luego, él brilla *sicut gemma*[30] (frase que adelanta el momento en que él será parte del entramado de la ciudad divina), manteniéndose en pie entre la humanidad como un monte entre valles —símil que parece contener una alusión lúdica a las aspiraciones espirituales del propio Rupertsberg de Hildegard—. Newman indica que los «hombres necios» de esta estrofa podrían aludir a los vikingos que en el siglo IX destruyeron el monasterio de la madre del santo. La «piedra preciosa» de 2b nos remite también a la imagen del *Pastor* de Hermas, ya considerada en el poe-

28. Para una discusión acerca de la asociación entre Cristo y Sol, véase poema 10, *O splendidissima gemma*; para la aurora asociada a la virginidad o a la Virgen, véase poema 41, *O pulcre facies*.

29. Para la infancia del santo, véase poema 39, *Quia felix puericia*.

30. Para la importancia que Hildegard otorgaba a las piedras preciosas, véase comentario al poema 10, *O splendidissima gemma*.

ma 59, *O presul vere civitate*, según la cual la ciudad celestial es construida con piedras vivientes. Puede entenderse esta estrofa, entonces, como que en Ruperto se manifiesta la aptitud para la santidad, fulgurando como piedra preciosa, pero no constituyendo todavía por completo una de las piedras con las que se construye la Jerusalén celestial.

Las estrofas 3a y 3b nuevamente nos presentan una imagen de Jerusalén en contraste con la del santo; esta vez a través de un concepto: la luminosidad del santo es captada y reflejada por las ventanas de la ciudad. La imagen de las ventanas se liga también a la de Ruperto por la referencia a las piedras preciosas; así, el santo fulguraba como una gema en la estrofa anterior, mientras en ésta las ventanas son decoradas con «topacio y zafiro». Respecto a las piedras que adornan las ventanas puede indicarse que corresponden a dos de los materiales con los que están hechos los pilares de la muralla de la Jerusalén celestial en Apocalipsis 21,19-20. Por lo demás, Hildegard escribe en su *Physica* que el zafiro «simboliza un completo amor de la sabiduría», y que el topacio «tiene en él esta virtud de Dios: porque crece mientras el sol se está hundiendo, evita los asaltos de una persona». Por una suerte de transposición, descubrimos también en Ruperto las virtudes de estas gemas, particularmente del zafiro, pues, como comentamos al describir su *Vita*, el santo fue en múltiples ocasiones tentado por sus iguales a apartarse del buen camino. Siguiendo a Flanagan, las ventanas podrían aludir al establecimiento del culto en Rupertsberg, y al hecho de que Hildegard fundara allí mismo su monasterio, de acuerdo con un plan divino y luego de muchas dificultades.

Las «lánguidas costumbres» que no pudieron ocultar a Ruperto en 3b se refieren quizás a las costumbres de sus pares, quienes lo tentaban con los bienes terrenales. O, como sugiere Newman, tal vez aluden a las generaciones indiferentes que mantuvieron en ruinas el monasterio fundado por la madre del santo. Esta imagen es reforzada con la comparación entre monte y valle, que ya había aparecido en 2b, y que evoca el evangelio de Mateo 5,14: «Vosotros sois la luz del mundo. No puede ocultarse una ciudad situada en la cima de un monte». Ruperto-monte es ahora una «verdadera revelación» de «rosas, lirios y púrpura». Recordemos que en su *Physica* escribe de los lirios: «El olor de los primeros capullos de lirios, y por cierto el olor de las flores, vuelve el corazón de una persona dichoso y lo llena con ideas virtuosas». Se podría desprender de esto que ni la beatitud celeste ni la virtud que se han revelado en este santo pueden ser opacadas. Newman (1998: 297) identifica «la verdadera revelación» con la visión en

la que a Hildegard se le indicó que dejara el monasterio de San Disibodo y se fuera a Rupertsberg. Esto parece ser corroborado por la consideración de Hildegard según la cual el hecho de que Dios hubiera establecido su monasterio en Rupertsberg era en sí mismo prueba de la santidad de Ruperto. Asimismo, Newman descubre un verso adicional a este poema en la miscelánea, quizás una versión más antigua del texto, que indica que las flores que coronan la montaña de Ruperto son congregaciones de monjas. El verso es el siguiente:

> Mientras ellas habían sido plantadas en otro viñedo,
> el Espíritu Santo las trajo allí
> y noblemente las unió a ti en Su misterio[31].

Es posible sugerir que el santo posee ya algo de la realeza de la ciudad celestial, si vemos en el verso «coronado de rosas, lirios y púrpura» (3b) un eco de la «púrpura real» de la primera estrofa del poema.

Las imágenes de flores en 3b adelantan el flujo boyante de imaginería asociativa en 4a, con su alegre celebración de la inocencia: la *flos campi* del Cantar de los Cantares es unida con la imagen de un fruto que aún crece hacia su perfección en el Edén, no todavía «el fruto del árbol prohibido» (cf. Dronke 1986). Newman descubre en esta estrofa una posible alusión a la muerte temprana de Ruperto y quizás también a su fiesta primaveral el 15 de mayo. Aquí el santo ha logrado madurez de espíritu sin perder el fresco verdor de la juventud. En este poema, tal como en el poema 55, *O viridissima virga*, las imágenes de Hildegard se desplazan desde la flor al fruto. La «carga sin peso» es probablemente una alusión a la pureza sexual de Ruperto (cf. Newman, 1998: 298).

La estrofa 4b insiste en la pureza de Ruperto, cuyo último emblema es la vasija —metáfora para los ángeles en el Areopagita— que es aquí evocada por el contraste de una doble imagen: la mancha en un rito orgiástico de danza y música, en una caverna dedicada al culto pagano[32], y nuevamente dedicada a ritos benditos y celestiales (estrofa 5), en los que los ángeles danzan con una música divina[33] (cf. Dron-

31. El texto latino es el siguiente: «*Que dum in alia vinea plantate essent, / ibi tulit eas Spiritus sanctus, / et tibi nobiliter in misterio suo coniunxit*» (citado en Newman, 1998: 297).

32. Respecto a la «caverna del antiguo seductor», véase comentario al poema 49, *O choruscans lux stellarum*.

33. Para coros de ángeles, véase comentario al poema 22, *O vos angeli*; para una

ke 1986). A propósito de la vasija, debe notarse que ésta era una de las figuras que Hildegard solía atribuirse a sí misma:

> Yo pobrecita forma y recipiente de barro, digo esto, no de mí, sino desde la serena luz: El hombre es un recipiente que Dios hizo para sí [...] (citado en Cirlot 2001: 133).

Tanto en el caso de Hildegard como el de Ruperto, la vasija es empleada para destacar la contraposición entre la pobreza del continente y la iluminación y sabiduría divinas (cf. Góngora 2000: 28). En el poema la compositora vuelve a enfatizar esta imagen en la estrofa 6, en la que Ruperto es una «vasija hermosa», pues anheló en su corta vida a Dios, destilando el aroma de «las buenas obras»[34].

En las estofas 7-10 desaparece casi por completo Ruperto, extendiéndose la imagen de la Jerusalén celestial. Newman (1998: 295) descubre que las estrofas 7 y 8 evocan el himno anónimo para la dedicación de una iglesia de los siglos VI-VII:

> Jerusalén, ciudad dichosa,
> llamada visión de paz,
> está erigida en los cielos
> con piedras vivas [...]
>
> Talladas a martillo y a cincel
> las piedras
> se van a sus lugares acoplando
> por mano de obrero
> dispuestas a durar eternamente
> en los sacros edificios (citado en Marcos 1997: 235).

En la estrofa 10 se pasa a considerar ahora no sólo a Ruperto, sino a toda la comunión de los santos que erigen Jerusalén. Son ellos, por supuesto, las «piedras ardientes», que fueron «publicanos y pecadores»[35] hasta ser encontrados «por el Hijo de Dios». En el poema 10, *O splendidissima gemma*, veíamos uno de los orígenes de las piedras preciosas, pero Hildegard, tras haber relatado por qué el diablo huye de las piedras preciosas, considera la situación más detenidamente en su *Physica*:

discusión extendida acerca de la música en Hildegard, véase comentario al poema 39, *Quia felix puericia*.

34. Para el aroma, véase comentario al poema 36, *O beata infantia*.

35. Para un comentario más extendido acerca de «publicanos y pecadores», véase comentario al poema 52, *O ignee spiritus*.

> Las piedras y gemas preciosas se originan en el oriente, en áreas donde el calor del sol es muy grande. Por el sol caliente, las montañas tienen allí un calor tan poderoso como el fuego. Los ríos en esas áreas hierven por el gran calor del sol. A veces, una inundación de esos ríos explota hacia arriba y asciende hacia esas ardientes montañas. Las montañas, quemándose con el calor del sol, son tocadas por esos ríos. Un vapor, similar al producido por el hierro caliente o por una piedra caliente cuando se le vierte agua encima, exuda desde los lugares donde el agua toca el fuego. Este vapor se adhiere a ese lugar y, en tres días, se solidifica en una piedra.
>
> Una vez que la inundación ha cesado y las aguas han vuelto al lecho del río, estos pedazos de vapor se secan. Ellos se secan por el calor del sol y toman sus colores y poderes de acuerdo al momento del día y a la temperatura. Secándose y solidificándose, se convierten en piedras preciosas y caen en la arena [...] (*Ph* IV).

Newman (*ibid.*: 297) descubre en las «piedras ardientes» las piedras preciosas recién originadas. Esta interpretación permite entender que Ruperto es ya una piedra de la Jerusalén celestial, no sólo es «como una piedra» (2b). Por eso cabe considerarlo no en particular, sino como parte de la comunidad de los santos: todos ellos parte de la construcción de la celeste morada. Volviendo a las «piedras ardientes», Newman nota que éstas aparecen en la liturgia en una antífona para san Esteban que dice: «las piedras ardientes fueron dulces para él: todas las almas justas siguen al mismo».

Los santos son, por supuesto, las «piedras vivas» que hacen resplandecer los muros de la ciudad en la estrofa 8. Como para aliviar las pesadas metáforas pétreas, Hildegard introduce aquí a los santos como gráciles nubes que vuelan «por un enorme celo de la buena voluntad».

En la estrofa siguiente los benditos continúan recordando que la creciente ciudad celestial es una construcción humana. Así, no sólo los muros de esa ciudad, sino también sus torres «resplandecen y brillan por el pudor y el candor de los santos». Los «esplendores de Dios» que hacen fulgir a Jerusalén se consideran por un momento, como para recordar que la ciudad celeste en el Apocalipsis aparece sólo iluminada por la gloria de Dios y del Cordero.

En la última estrofa los beatos que en la estrofa 9 eran *ornamenta dei* pasan a ser *ornati*, la gloria de Dios ya habita en ellos, y como considera Dronke son a la vez tejido de la ciudad y sus ciudadanos. Es entonces cuando Hildegard recuerda a Ruperto, compañero de los santos, y le pide por quienes están aún trabajando «en el exilio», tal como rogara a Eucario por la turba que lo alaba en el poema 61, *O Euchari, in leta via.*

64. O ECCLESIA
DE UNDECIM MILIBUS VIRGINIBUS

1 *O ecclesia,*
oculi tui similes saphyro sunt,
et aures tue monti Bethel,
et nasus tuus est sicut mons mirre et thuris,
et os tuum quasi sonus aquarum multarum.

2 *In visione vere fidei*
Ursula filium dei amavit
et virum cum hoc seculo reliquit
et in solem aspexit
atque pulcherrimum iuvenem
vocavit dicens:

3 *In multo desiderio*
desideravi ad te venire
et in celestibus nuptiis
tecum sedere
per alienam viam ad te currens
velut nubes,
que in purissimo aere
currit similis saphiro.

4 *Et posquam Ursula sic dixerat,*
rumor iste per omnes populos exiit.

5 *Et dixerunt:*
Innocentia puellaris ignorantie
nescit, quid dicit.

6 *Et ceperunt ludere cum illa*
in magna symphonia,
usque dum ignea sarcina super eam cecidit.

7 *Unde omnes cognoscebant,*
quia contemptus mundi est
sicut mons Bethel.

8 *Et cognoverunt etiam*
suavissimum odorem mirre et thuris,
quoniam contemptus mundi super omnia ascendit.

9 *Tunc diabolus membra sua invasit,*
que nobilissimos mores
in corporibus istis occiderunt.

10 *Et hoc in alta voce*
omnia elementa audierunt
et ante thronum dei
dixerunt:

11 *Wach, rubicundus sanguis innocentis agni*
in desponsatione sua effusus est.

12 *Hoc audiant omnes celi*
et in summa symphonia
laudent agnum dei,
quia guttur serpentis antiqui
in istis margaritis
materie verbi dei
suffocatum est.

64. ¡IGLESIA!
DE LAS ONCE MIL VÍRGENES

1 ¡Iglesia!,
tus ojos son semejantes al zafiro,
tus orejas, al monte Bethel,
tu nariz es como un monte de mirra e incienso,
y tu boca, como el sonido de muchas aguas.

2 En la visión de la verdadera fe
Úrsula amó al Hijo de Dios
y abandonó al hombre y al mundo,
y miró hacia el sol
e invocó al más hermoso joven
diciendo:

3 Con gran deseo
he anhelado venir a ti
y estar sentada junto a ti
en nupcias celestiales
por un camino desconocido corriendo hacia ti
como una nube,

que en el más puro aire
corre semejante a un zafiro.

4 Y después que Úrsula así hablara,
este rumor se esparció por todos los pueblos.

5 Y dijeron:
La juvenil inocencia de su ignorancia
no sabe lo que dice.

6 Y comenzaron a burlarse de ella
a coro,
hasta que una carga de fuego cayó sobre ella.

7 Por eso todos reconocieron
que el desprecio del mundo es
como el monte Bethel.

8 Y conocieron entonces
el más suave aroma de la mirra y del incienso,
pues el desprecio del mundo asciende sobre todas las cosas.

9 Entonces el diablo se apoderó de sus propios miembros,
para matar las más nobles costumbres
en estos cuerpos.

10 Y todos los elementos escucharon esto
anunciado en alta voz,
y ante el trono de Dios
dijeron:

11 ¡Ay! La roja sangre del cordero inocente
ha sido derramada en sus esponsales.

12 Escuchen esto todos los cielos
y en magnífica sinfonía
alaben al cordero de Dios,
porque la garganta de la antigua serpiente
ha sido ahogada
con estas perlas,
materia de la Palabra de Dios.

COMENTARIO

Esta secuencia irregular está dedicada a Úrsula y sus once mil vírgenes[36]. Este poema constituye uno de los logros poéticos más sorprendentes de Hildegard y su tema central es la fusión de la simple e ingenua niña Úrsula con *Ecclesia*, la cósmica y celestial novia de Cristo.

Habíamos señalado[37] que, a diferencia de la visionaria Elisabeth de Schönau, Hildegard ahondó en el tema de Úrsula y su multitud de vírgenes buscando develar el significado de los símbolos de la virginidad y del martirio. Newman (1989) señala que para la monja benedictina Úrsula constituye una figura de *Virginitas* y un tipo de Iglesia que anhela desposarse con Cristo y unirse a Él compartiendo su martirio. Es éste el motivo para que en este poema —tal como señala Flanagan (1990: 129 ss.)—, al igual que en la secuencia 63, O *Ierusalem*, dedicada a san Ruperto, no se interpele directamente a la santa, sino más bien a la «entidad» que esta representa (en este caso, *Ecclesia* como un todo).

A la luz de estos datos —tal como indica Meli (1999: 75 ss.)— no es de extrañar que la secuencia O *Ecclesia* comience invocando no a Úrsula, sino a la cósmica novia de Dios. Dronke (1986: 163) señala que aquí Hildegard dibuja a *Ecclesia* como una figura de dimensiones cósmicas, despojándose de toda traza de realismo. Así, en la primera estrofa la poetisa se nutre de toda la rica imaginería bíblica, y al igual que la novia de Salomón en el Cantar de los Cantares, con magistrales trazos va retratando, rasgo a rasgo, el rostro de *Ecclesia*. Pero, como destaca Newman (1988: 311), la retórica se burla: aquí no aparece un rostro humano, sino un paisaje sublime de montañas y cascadas. El zafiro de sus ojos evoca la piedra preciosa de la cual está construido el Trono de Dios (Ez 1,26), pero quizás alude también a que, en su *Physica*, esta piedra simboliza el amor completo de la sabiduría. Sus orejas son el monte Bethel o la ciudad de Dios (Gn 28,11-22) y su nariz se asemeja al «monte de la mirra, a la colina del incienso» (Ct 4,6). Su boca, como el «sonido de muchas aguas», remite a la voz del Cordero, de la que se dice que es «como el ruido de grandes aguas o el fragor de un gran trueno» (Ap 14,2; cf. Ap 1,15; 19,6). Pero el rugir de las olas evocado por este «sonido de muchas aguas» se asemeja

36. Para otras composiciones dedicadas a Úrsula, en cuyos comentarios se cuenta su leyenda, véanse los responsorios 42, *Favus distillans*, y 43, *Spiritui sancto*, la antífona 44, *O rubor sanguinis*, y el himno 65, *Cum vox sanguinis*.

37. Véase comentario al poema 42, *Favus distillans*.

también a aquel que proviene de las alas de los cuatro vivientes: «Y oí el ruido de sus alas, como el de muchas aguas, como la voz de Sadday [...]» (Ez 1,24). Flanagan indica que la introducción de esta multiplicidad de alusiones bíblicas puede entenderse como recursos poéticos que intentan incorporar a Úrsula dentro del esquema divino de forma impactante e irreversible.

A continuación, en las estrofas 2 y 3, teniendo como telón de fondo esta colosal aparición de *Ecclesia*, se nos muestra Úrsula expresando su anhelo de novia, siendo ella misma una figura de *Ecclesia*, la prometida de Cristo. Encandilada por el sol, no puede mirar ya las cosas terrenales y proclama su *contemptus mundi*. La facultad de mirar al sol evoca la del águila, símbolo del alma contemplativa fija en Dios[38]. Este llamamiento evoca las palabras de Cristo en la Última Cena: «Con ansia he deseado comer esta Pascua con vosotros antes de padecer» (Lc 22,15). Úrsula desea morir para participar en la celestial fiesta nupcial. Esta referencia a la pasión de Cristo une su anhelo y sufrimiento con el de la virgen, transformando el martirio de ella en una eucaristía (cf. Newman 1989: 227). No teme a la muerte: ella le permitirá volar como una nube (Is 60,8) y convertirse en un zafiro, brillante ante el azul del cielo, luz contra luz (cf. Newman, *ibid.*). Dronke descubre que la imagen de Úrsula se traza en primer lugar con términos tradicionales místicos teñidos del Cantar, pero concluye con la imagen brillante de su espontáneo vuelo en el aire hacia Él, de una manera que es ajena al cuerpo humano «como una nube, que en el más puro aire corre semejante a un zafiro». Este vuelo se preparó mediante una imagen anterior —fue mirando «hacia el sol» como ella observó a su amado celestial— y también por las asociaciones con el zafiro de Ezequiel. El sol divino tiene el zafiro del cielo como su trono; la nube, que se apura yendo hacia el sol, puede llegar a ser *similis saphiro*.

Debe notarse, tal como hace Flanagan, que las estrofas 2-6 aluden a los elementos más sobresalientes de la biografía de la santa: rechazo al matrimonio y al mundo, su anhelo de unidad con Cristo, al que sigue la reacción de desprecio y burla por parte de su contemporáneos, debido a lo extraño de su comportamiento. El rechazo al matrimonio debido al anhelo por Cristo se ha cantado también en el poema 43, *Spiritui sancto*: «Y también por el abrazo del Cordero se apartó de los esponsales con un varón». Aquí, como podemos ver, los detalles de su vida se han reducido a lo medular, de manera que la

38. Al respecto, véase comentario al poema 19, *O tu suavissima virga*.

única referencia del viaje a Roma es la mención a la música que las vírgenes tocaban para recrearse a bordo de su barca.

Hildegard retoma en la estrofa 4 las *Passiones* en las que se narra la vida de Úrsula. Esta misma estrofa evoca el poema 44, *O rubor sanguinis*, en el que, tal como aquí el «rumor se esparció por todos los pueblos», se dice que la divinidad «dio el beso de la paz a Úrsula la virgen con su multitud ante todos los pueblos». Volviendo a las *Passiones*, se relata en ellas que Úrsula y sus doncellas jugaban juntas en las naves. Un detalle encantador, pero inconsistente. La estrofa 6 explica el contexto de estos juegos: las gentes descubren el anhelo de la niña por morir en el amor divino, ellos no lo comprenden, la molestan por ello, y tratan de que regrese a la «normalidad» con la ayuda de juegos y música. Esta interpretación se entiende mejor si se considera la versión inglesa de Dronke, que traduce el verso *et ceperunt ludere cum illa* como «y ellos comenzaron a jugar con ella», recogiendo el sentido de jugar o divertirse en algún juego del verbo latino *ludo*. Newman[39] (1988: *ibid.*), como nosotros, recoge el sentido de burla de este mismo verbo, destacando la empatía de la compositora con Úrsula. Esta empatía es explorada por Dronke (1995: 212) al señalar que Hildegard fue objeto de burla por afirmar haber recibido el don de la profecía, siendo mujer. Y probablemente le dijeron como a Úrsula: «la juvenil inocencia de su ignorancia no sabe lo que dice». Esto mueve a Dronke a proponer que tal vez esta secuencia, que podría haber sido compuesta en los mismos años que tantas tribulaciones causaron a Hildegard, contiene una proyección de la propia personalidad, de modo que ve a esta santa de un modo especial, como *figura* y como lo que aspira a ser ella misma.

Volviendo a la «burla» de quienes rodeaban a Úrsula, debe notarse que ésta se produce *in magna symphonia* —a coro—. La burla misma —«no sabe lo que dice»— evoca el escarnio del demonio en el *Ordo virtutum*, donde acusa a sus enemigos de una ingenuidad similar: «no sabéis qué sois [...] no sabéis qué adoráis». Ni el mundo ni el diablo pueden entender el «camino desconocido» de la virginidad: quizás Hildegard estaba aquí citando algo escuchado a sus vecinos menos comprensivos. En cualquier caso, la burla no puede ser respondida directamente: Úrsula sólo responde mostrando su invencible desprecio del mundo (cf. Newman 1989: 228). El momento del marti-

39. En la edición de Newman (1988) y en la de Dronke (1986) las estrofas 4 y 5 son consideradas conjuntamente como la 4; y la 6 y 7, conjuntamente como la 5.

rio llega repentinamente. No es ligero y sublime como ella había imaginado —una nube que corre volviéndose brillante por el sol—, sino una experiencia dolorosa, semejante a ser bajada a tierra por el peso e inmolada, de ahí que la expresión escogida sea *ignea sarcina* (cf. Dronke 1986). Su ejemplo al afrontar la muerte tiene un efecto sublime en aquellos que se mofaron antes por su anhelo de martirio: el efecto se expresa en las mismas palabras que en la imagen de apertura de *Ecclesia*: de una vez ellos ven el *contemptus mundi* de Úrsula (estrofas 7 y 8), que ellos pensaban no era más que una insensatez, como algo más que humanamente hermoso: huelen los aromas de las narices de *Ecclesia*, ven las arduas alturas de Bethel que son sus orejas: la inmensa e ininteligible figura de Ecclesia se ha vuelto real para ellos en la figura de esta niña. A través de su valor, la Iglesia celestial desciende nuevamente a la tierra y, de alguna manera, incluso el diablo reconoce a la esposa de Cristo en las vírgenes que están por despedazar (cf. Newman 1998, *ibid.*).

El desprecio del mundo, la hazaña de Úrsula, aparece realzado en *Scivias*:

> [...] pues esta virtud [el desprecio del mundo], cuya fuerza en los más esforzados combates dimana de su confianza en Dios, exhorta con la penetrante mirada de su admonición a los hombres que habitan en el mundo transitorio a que, en la renuncia a lo caduco, imiten el ejemplo del Hijo de Dios, predecesor suyo, y suspiren en pos de Él, caminando firmemente, con inquebrantable empeño (*Sc* III.10.21)[40].

Por lo demás, recordemos la voz de esta virtud entre las que aparecen en el *Ordo virtutum*:

> Yo, el desprecio del mundo, soy la luz de la vida.
> Oh, miserable peregrinación terrena
> y todos sus afanes: renuncio a ti.
> ¡Vengan a mí las virtudes
> y ascenderemos hacia la fuente de la vida!

Vemos en la estrofa 9 de nuestro poema cómo los miembros de Satanás se aprestan para la acción, buscando aniquilar toda la nobleza y gracia (*nobilissimos mores*) contenida en esos cuerpos virginales (cf. Newman 1998: *ibid.*).

Tras esta breve vuelta a la narrativa, Hildegard se concentra en proyectar el martirio en una visión cósmica, con una extrañeza y

40. Respecto del desprecio del mundo, véase también *Sc* III.9.17 y III.10.26.

grandeza que coincide con la visión de *Ecclesia* del comienzo. No son los ángeles, sino los elementos, los principios últimos del universo natural, los que cantan las alabanzas a las mártires y reúnen a los cielos para que escuchen (cf. Dronke, *ibid.*), como tras el homicidio de Abel. La acción humana redundando en la alteración del orden de los elementos no es ajena a Hildegard: se descubre también en el poema 7, *O cruor sanguinis*, y en el 14, *Cum processit factura*. Son estos elementos los que se lamentan en la estrofa siguiente. En el texto latino se utiliza la expresión germana de sorpresa y furia *Wach* para subrayar todo el horror y desaliento producidos por el sacrificio del Cordero y aparece como una nota disonante en la sinfonía de los ángeles de la estrofa 12. Dronke estima que esta expresión busca deliberadamente conferir un efecto fuerte y extraterreno al lamento de los elementos. También es deliberada, nos dice, la ambigüedad en la *sanguis innocentis agni*, mediante la cual el sacrificio de la doncella es unido con el de Cristo, y su unión con Cristo en la muerte como en el matrimonio místico es también expresada.

Pero viene el consuelo: esta sangre ha sido derramada en los esponsales y la boda se ha consumado en el Cielo. Y es allí donde tiene lugar la más sorprendente metamorfosis: las vírgenes mártires se transforman en un magnífico collar de perlas hecho de «la materia de la Palabra de Dios» que estrangula y acaba con la antigua serpiente justo cuando ella creía haber triunfado (cf. Newman 1998: 312). Esta última imagen es conocida como ejemplo de la importancia y originalidad de la creación hildegardiana Los elementos vuelven entonces a resonar en una perfecta sinfonía celestial.

Esta segunda «sinfonía» nos lleva a descubrir que la historia de la pasión de Úrsula se desenvuelve en medio de la guerra apocalíptica entre Satanás y Cristo, en un arreglo simétrico en el que contrasta la *symphonia* de burlas y la de los ángeles, el cuerpo de Cristo y el cuerpo del diablo.

En conclusión: los elementos convocan a las esferas para la música, para alabar la victoria sobre Satán que significa su martirio múltiple. La secuencia termina con su reunión, en una imagen del mismo poder visionario cautivante, casi bárbaro, que la de apertura: mientras Úrsula en la muerte llega a identificarse con el cordero divino, así también, en esta imagen final, las once mil compañeras llegan a ser perlas de la sustancia de la Palabra divina. Y estas perlas se forman ellas mismas construyendo un collar inmenso que se enrolla fuertemente alrededor de la garganta de la serpiente Satán, tan fuerte que la vida se escapa de él (cf. Dronke, *op. cit.*: 165).

65. *CUM VOX SANGUINIS*

YMNUS (DE UNDECIM MILIBUS VIRGINIBUS)

1 *Cum vox sanguinis*
Ursule et innocentis turbe eius
ante thronum dei sonuit,
antiqua prophetia venit
per radicem Mambre in vera ostensione trinitatis
et dixit:

2 *Iste sanguis nos tangit,*
nunc omnes gaudeamus.

3 *Et postea venit congregatio agni,*
per arietem in spinis pendentem
et dixit:

4 *Laus sit in Ierusalem*
per ruborem huius sanguinis.

5 *Deinde venit sacrificium vituli,*
quod vetus lex ostendebat,
sacrificium laudis, circumamicta varietate,
et que faciem dei Moisy obnubilabat,
dorsum illi ostendens.

6 *Hoc sunt sacerdotes,*
qui per linguas suas deum ostendunt
et perfecte eum videre non possunt.

7 *Et dixerunt:*
O nobilissima turba,
virgo ista que in terris Ursula vocatur
in summis Columba nominatur,
quia innocentem turbam ad se collegit.

8 *O ecclesia, tu es laudabilis*
in ista turba.

9 *Turba magna, quam incombustus rubus,*
quem Moyses viderat, significat,
et quam deus in prima radice plantaverat
in homine, quem de limo formaverat,
ut sine commixtione viri viveret,
cum clarissima voce clamavit

in purissimo auro, thopazio
et saphiro circumamicta in auro.

10 *Nunc gaudeant omnes celi,*
et omnes populi cum illis ornentur.
Amen.

65. CUANDO LA VOZ DE LA SANGRE...
HIMNO (DE LAS ONCE MIL VÍRGENES)

1 Cuando la voz de la sangre
de Úrsula y su inocente turba
resonó ante el trono de Dios,
vino una antigua profecía
por la raíz de Mambré en una verdadera revelación de la Trinidad
y dijo:

2 Esta sangre nos toca,
ahora regocijémonos todos.

3 Y luego vino la congregación del Cordero,
por el carnero que cuelga entre espinas,
y dijo:

4 Que haya alabanza en Jerusalén
por el rojo de esta sangre.

5 Luego vino el sacrificio del ternero
mostrado por la antigua ley,
un sacrificio de alabanza, pleno en la diversidad,
y que ocultaba el rostro de Dios a Moisés,
mostrándole su espalda.

6 Todo esto son los sacerdotes,
que con su lengua muestran a Dios
y no pueden verlo completamente.

7 Y dijeron:
¡Nobilísima turba!,
esta virgen que en la tierra es llamada Úrsula
en los cielos es llamada Columba,
porque reunió junto a ella una inocente turba.

8 ¡Iglesia, tú eres digna de alabanza
en esta turba!

9 La gran turba, que significa la zarza ardiente no consumida
que Moisés había visto,
y a la que Dios como raíz primera había plantado
en el hombre, al que había formado del barro,
para vivir sin mezcla de hombre,
clamó con la más sonora voz,
en el más puro oro, topacio
y zafiro envuelto en oro.

10 Ahora que se alegren todos los cielos
y que todos los pueblos se adornen con ellos.
Amén.

COMENTARIO

Newman (1998: 312-314) señala que este himno extraordinario revela los profundos fundamentos de la obra de Hildegard en la Biblia y en la tradición exegética. En sus antífonas y responsorios la poetisa contaba la historia de Úrsula, y en el poema anterior, *O ecclesia*, celebraba el matrimonio de Úrsula con el Cordero. *Cum vox sanguinis* supone el conocimiento de la leyenda que ha desaparecido casi completamente del himno mismo. Éste es un ejercicio de tipología, una transposición osada mediante la cual Úrsula toma el lugar de Cristo como el anti-tipo de todas las figuras del Antiguo Testamento. El encuentro de Abrahán con Dios en Mambré (Gn 18,1-15), la sustitución del cordero por Isaac, los sacrificios animales de la ley (Lv 1,1-5) y la visión en la cual a Moisés se le permitió ver la espalda de Dios, pero no su rostro (Ex 22,20-23) eran comúnmente entendidos como aspectos de la Trinidad, el sacrificio de Cristo y la incompletitud de la revelación hebrea. La substitución del cordero y su significado como Cristo se explicitan en el *Liber vite meritorum*:

> Yo, en cambio, soy el edificio de todas las cosas buenas, y soy la torre Jerusalén en las obras de los santos; y por el carnero que cuelga entre espinas —que manifestaba a Cristo— sostengo a los penitentes [...] (*Lvm* II.XVI).

El *Hoc sunt* de la estrofa 6 vuelve explícito este marco exegético: los sacrificios imperfectos de la Ley y el velo del rostro de Dios

significan que, antes de la Encarnación, Dios era conocido sólo por oídas y no aún por la vista[41]. Hildegard expresa esta comprensión cristiana universal en *Scivias*, donde percibe a los profetas expectantes aguardando en el útero de la Sinagoga, maravillándose desde lejos por la belleza de la Iglesia:

> *Se hallaba delante del altar, ante los ojos de Dios, pero no lo tocaba:* conoció exteriormente la Ley de Dios, recibida por precepto divino, ante la mirada del Señor, pero no alcanzó su interior, pues, antes que amarla, se apartó de ella, y no quiso ofrecer los holocaustos y el incienso de las oraciones santas a Dios. *En su corazón estaba Abraham*, porque fue el inicio de la circuncisión en la Sinagoga; *y en su pecho, Moisés*: porque trajo la Ley divina a la entraña de los hombres. *Y el resto de los profetas, en su vientre*: en el designio confiado a ellos por don celestial, como atalayadores de los preceptos divinos. *Cada uno mostraba sus signos y admiraban la belleza de la Iglesia*: porque manifestaron las maravillas de sus profecías con señales prodigiosas y, llenos de admiración, aguardaron la desbordante belleza de la Nueva Esposa (*Sc* I.5.5).

Con el nacimiento, muerte y resurrección de Cristo se cumplen todas las profecías y el significado místico de los sucesos del Antiguo Testamento se aclara. En este himno, sin embargo, el momento del cumplimiento no es la pasión de Cristo, sino la de Úrsula —o mejor, su muerte está tan completamente identificada con la de Jesús que una puede servir como signo de la otra—. La narrativa de este himno describe una procesión litúrgica hacia el cielo. Tan pronto como Úrsula y su turba son martirizadas, Abrahán avanza —*prophetia* en la línea 4 es o una abstracción o un error del escriba por *propheta*— y se dirige a todos los santos: «Esta sangre nos toca, ahora regocijémonos todos». Luego la «congregación del Cordero» —Isaac con todos los patriarcas y profetas— dice más o menos lo mismo, si bien parece evocar de algún modo la estrofa de apertura del poema 44, *O cruor sanguinis*: «¡Rojo de la sangre! que fluiste desde esa altura que la divinidad tocó». Moisés y el sacerdocio hebreo aparecen en las estrofas 5-7. Todas estas voces proféticas y sacerdotales celebran el triunfo del martirio: la sangre de las vírgenes, unida a la de Cristo, es fuente de alegría y alabanza entre los benditos. Pero las complicadas estrofas 7 y 9 revelan un significado adicional en este martirio particular (cf. Newman, *ibid.*).

41. Para una discusión más acabada respecto a cómo el Nuevo Testamento recapitula al Antiguo, véase comentario al poema 23, *O spectabiles viri*.

La estrofa 7 evoca los poemas 43, *Spiritui sancto*, y 42, *Favus distillans*, que probablemente eran cantados en la misma ocasión. Al juntar su bandada virginal, la mártir se ha hecho merecedora de un cambio de nombre: ya no será llamada más *Ursula* —osita— sino *Columba* —paloma—, como un signo de su inocencia. La estrofa 8 reafirma el paralelo entre Úrsula y *Ecclesia*, desarrollado en el himno anterior. En la intrincada estrofa 9 esta multitud particular de vírgenes se convierte en un ejemplo de la virginidad de María, el milagro señalado por la zarza ardiente (Ex 3,2). Pero el fervor exegético de Hildegard lleva a Úrsula aún más allá: ella tendrá esta zarza plantada «en la raíz primera» del género humano, esto es, en Adán y Eva. La gramática aquí es compleja, puesto que el hombre «al que había formado del barro» tiene que ser Adán (Gn 2,7), pero quien tenía que vivir «sin mezcla de hombre» sólo puede ser Eva. En cualquier caso, los primeros padres pierden su don de virginidad en la Caída, pero Úrsula y sus doncellas lo vuelven a ganar. De ahí que la festividad de los profetas tenga un doble tema: la sangre redentora y la pureza redentora. Estos versos repiten la idea expresada en la antífona 14, *Cum processit factura*, según la cual la humanidad, formada a imagen de Dios, avanza «en un nacimiento de sangre mezclada por el exilio de la caída de Adán» hasta la aparición de María, quien otorga nuevamente los goces de la vida a los elementos. Sin embargo, aquí no es María, sino Úrsula con su turba virginal, quien es capaz de retomar la condición primera del hombre: Dios lo había formado «para vivir sin mezcla de hombre». Y esta turba que clama con voz sonora no regocija a los elementos, sino que se vuelve a los metales y las piedras preciosas.

Las últimas líneas de la estrofa 9 aluden al salmo 45: «[...] la reina a tu derecha con oro de Ofir [...] Aparece, espléndida, la princesa con ropajes recamados en oro». Los adornos de la reina *Ecclesia* corresponden a su comitiva virginal, así Newman indica que en el *Liber vite meritorum* Hildegard ve a las vírgenes glorificadas en el cielo vestidas con ropajes blancos tejidos con hebras doradas y cubiertas con gemas de todo tipo. Luego, se dice que estas piedras preciosas de todos colores representan las obras de los elegidos. Al finalizar el poema 64, *O ecclesia*, ellas se convierten en un collar de perlas que estrangula a Satanás. Aquí son los adornos para la gente de Dios. Por una fusión sinestésica, las gemas celestiales de las doncellas se revelan siendo una en su «más sonora voz» —de dolor, o quizás de intercesión—. Subyaciendo a toda esta estrofa está un curso de pensamiento lógica o al menos tipológicamente claro, pero es quintaesencialmente hildegardiano en su compresión, alusividad y rareza gramática.

Cabe destacar por último que, entre los órdenes de la Iglesia que Hildegard define y caracteriza en su obra *Scivias* (II.5.6), aparece la figura de una hermosa muchacha, quien encarna la virginidad, y justamente va vestida

> *con una túnica roja que descendía hasta sus pies*, porque con el esfuerzo de sus fatigas persevera en las obras virtuosas hasta el fin para alcanzar la anchurosa y bienaventurada perfección [...] Ella es también, como te ha sido revelado en el secreto de la luz suprema, el noble germen de la Jerusalén celestial: la gloria y el esplendor de cuantos han derramado su sangre por amor a la virginidad y de los que, en la diáfana humildad, se mantuvieron vírgenes por Cristo y reposaron en la dulzura de la paz. Porque, desposada con el Hijo del Dios Todopoderoso, Rey de todo cuanto existe, engendró para Él una noble estirpe, el sublime coro de las vírgenes, cuando se fortaleció caminando en la paz de la Iglesia.

En esta cita se descubre a *Virginitas* retratada de modo similar a como se ha venido dibujando a Úrsula: iluminada, anhelando el martirio de Cristo. La «voz de la sangre de Úrsula y su inocente turba» confiere una voz para el lamento de los vírgenes y mártires por la virginidad, confirmándose así la idea de que Hildegard descubrió en Úrsula una figura a partir de la cual podía meditarse acerca del martirio y de la virginidad. Y en esta meditación la abadesa no podía sino regocijarse, pues la sangre de Úrsula la confundía con su celestial amado. Por ello la memoria de Úrsula provoca «que se alegren los cielos y que todos los pueblos se adornen con ellos».

66. *O DULCISSIME AMATOR*
SYMPHONIA VIRGINUM

1 *O dulcissime amator,*
o dulcissime amplexator:
adiuva nos custodire
virginitatem nostram.

2 *Nos sumus orte in pulvere,*
heu, heu, et in crimine Ade.
Valde durum est contradicere,
quod habet gustus pomi.
Tu erige nos, salvator Christe.

3 *Nos desideramus ardenter te sequi.*
O quam grave nobis miseris est
te immaculatum et innocentem
regem angelorum imitari.

4 *Tamen confidimus in te*
quod tu desideres
gemmam requirere in putredine.

5 *Nunc advocamus te*
sponsum et consolatorem,
qui nos redemisti in cruce.

6 *In tuo sanguine*
copulate sumus tibi
cum desponsatione
repudiantes virum
et eligentes te,
filium dei.

7 *O pulcherrima forma,*
o suavissime odor
desiderabilium deliciarum,
semper suspiramus post te
in lacrimabili exilio.
Quando te videamus
et tecum maneamus?

8 *Nos sumus in mundo,*
et tu in mente nostra,
et amplectimur te in corde,
quasi habeamus te presentem.

9 *Tu fortissimus leo*
rupisti celum
descendens in aulam virginis
et destruxisti mortem
edificans vitam in aurea civitate.

10 *Da nobis societatem cum illa*
et permanere in te, o dulcissime sponse,
qui abstraxisti nos de faucibus diaboli
primum parentem nostrum seducentis.

66. ¡TÚ, EL MÁS DULCE AMANTE...!

SINFONÍA DE LAS VÍRGENES

1 ¡Tú, el más dulce amante,
el de los más dulces abrazos!,
ayúdanos a defender
nuestra virginidad.

2 Hemos nacido en el polvo,
¡ay!, ¡ay!, y en el pecado de Adán.
Es muy duro resistir
lo que tiene el sabor de la manzana.
Elévanos, Cristo salvador.

3 Deseamos ardientemente seguirte.
Cuán pesado es para nosotras, míseras,
imitarte, inmaculado e inocente
Rey de los ángeles.

4 Pero confiamos en ti,
[confiamos] que tú desees
buscar la piedra más preciosa en la putrefacción.

5 Ahora te invocamos
Esposo y Consolador,
que nos redimiste en la cruz.

6 En tu sangre
nos hemos unido a ti
en esponsales
renunciando a un varón
y eligiéndote a ti,
Hijo de Dios.

7 ¡[Tú], la más hermosa forma!
¡[Tú], la más dulce fragancia
de deseables delicias!
siempre suspiramos por ti
en un lamentable exilio.
¿Cuándo podremos verte
y permanecer contigo?

8 Estamos en el mundo,
y tú en nuestra mente,

y te abrazamos con el corazón
como si estuvieras presente.

9 Tú, el más poderoso león,
desgarraste el cielo
descendiendo al palacio de la Virgen,
y destruiste la muerte
edificando la vida en la ciudad dorada.

10 Danos alianza con ella
y concédenos permanecer en ti, dulcísimo esposo,
[tú] que nos apartaste de las fauces del diablo
que sedujo a nuestro primer padre.

COMENTARIO

Este poema y el siguiente, *O pater omnium*, son los únicos llamados por Hildegard *symphonia* dentro de su obra lírica mayor denominada con el mismo nombre. Schlager (1998) afirma que la *symphonia* —a diferencia de las antífonas, responsorios, himnos, secuencias— no tendría ningún uso normal ni en el ciclo diario ni en el anual, por lo que no tendrían sentido litúrgico. Otras palabras que la poetisa utiliza en contextos similares serían *armonia* —cuyo uso está bien documentado en el presente *corpus*— y *eufonia*. En términos más generales, para la abadesa la *symphonia* sería una melodía preexistente, no una creación, sino una visión. Es un eco del paraíso o el sonido anterior al eco de los ángeles o de las armonías celestiales —el producido por las esferas celestes[42].

Newman (1998: 305) destaca además que ambas sinfonías (66 y 67) son expresiones directas de la espiritualidad que Hildegard quería nutrir y de la diferente condición percibida entre la viudas penitentes y las vírgenes, más exaltadas, que han tomado a Cristo como su primer y único amor. Esta diferencia es visible también en su obra visionaria:

> Yo fui el que sembró la virginidad, porque también Mi Hijo nació de una virgen. Por eso es el más bello fruto de entre todos los frutos del valle [...] Así que prestad oído cuantos queráis seguir a Mi Hijo en la inocencia de la libre castidad o en la soledad de la desconsolada viudez; pues aunque la virginidad, inmaculada desde el principio, sea

42. Cf. comentario al poema 39, *Quia felix puericia*.

> más noble que la viudez, otrora oprimida bajo el yugo del varón, ésta puede seguir los pasos de aquélla, transcurrido el dolor tras la pérdida del cónyuge (*Sc* I.2.24).

Newman indica que este canto para las vírgenes está impregnado por una espiritualidad nupcial tomada del Cantar de los Cantares. Esta clase de piedad es completamente tradicional, pudiendo ser rastreada hasta el comentario al Cantar de Orígenes en el siglo III. Contrariamente a lo que parece ser una creencia extendida, la piedad nupcial no era un ámbito exclusivo de las mujeres o de los cistercienses, aunque las homilías de san Bernardo acerca del Cantar hicieron mucho para popularizarla. Los monjes y monjas parecen haber cultivado el amor por Cristo como el noviazgo del alma, si bien la virgen consagrada era quien simbolizaba exteriormente la devoción interior de ambos sexos. Siguiendo a Newman (1989: 224), podemos señalar que en esta sinfonía de amor ardiente las hijas de Jerusalén imitan a su madre, anhelando al novio de la Iglesia, cuyos abrazos no destruyen, sino que confieren la verdadera virginidad.

Las monjas que cantaban esta sinfonía se identificaban a sí mismas con la novia de Salomón: ellas alaban la belleza de su amado y lamentan su ausencia (estrofas 7-8), ensalzan su superioridad sobre los otros (estrofa 6), lamentan su propia debilidad (estrofas 2-3) y, sobre todo, ruegan por su ayuda (estrofas 1-2, 4-5, 10). Pero su canción de amor está intercalada por alusiones a la caída, la fuente de la odiada concupiscencia, y la paradójica petición inicial («¡Tú, el más dulce amante, el de los más dulces abrazos!, ayúdanos a defender nuestra virginidad») signa el «carácter marcadamente anti-erótico de su erotismo» (cf. Newman 1998: 305). La segunda estrofa alude ligeramente al Cantar de los Cantares, donde el novio recuerda la caída de Eva a la novia:

> ¿Quién es ésta que sube del desierto, apoyada en su amado? Debajo del manzano te desperté, allí donde tu madre te concibió, donde concibió la que te dio a luz (Ct 8,5-6).

El «sabor de la manzana» que las monjas buscan resistir se menciona también en *Scivias*:

> ¡Ah, miserable de mí! Pues por Adán heredé también yo su mortífero veneno; cuando quebrantó el precepto divino y se hizo peregrino en la tierra, se unió al tabernáculo de la carne». Porque con el sabor de la manzana que probó en desobediencia, penetró en su carne y en su

sangre una perniciosa dulzura y así surgió la ponzoña de los vicios. Por eso, ahora, también yo siento en mí el pecado de la carne y olvido al Señor que es todo pureza: la culpa me embriaga. Pero no debe seducirme este sabor que mi tabernáculo lleva consigo (*Sc* I.4.5).

El «sabor de la manzana» puede ser entendido como la enfermedad que contagia el diablo, una suerte de figura para el pecado de la lujuria que desde Agustín se identificó con el pecado original. En este sentido lo encontramos aquí. Se puede señalar, además, que este *gustus pomi* se opone al dulce fruto que representa Cristo, la hostia (cf. Ortúzar 2001). Cristo es quien posibilita el encuentro con Dios:

Mira que, desde la caída de Adán, no he encontrado en la semilla humana la justicia que debía hallarse en ella: el Demonio la ahuyentó con el mordisco de la manzana. Por eso envié a Mi Hijo al mundo, nacido de Virgen, sin pecado, para que con Su sangre, libre de polución carnal, quitara al demonio el botín que éste había arrebatado al hombre (*Sc* I.2.13).

Puesto que Cristo devuelve al hombre la virginidad, al nacer sin contagio con el pecado, las vírgenes le cantan en la estrofa 3: «deseamos ardientemente seguirte». En este punto debemos considerar, como ya se observó en el poema 54, *O virga ac diadema*, que si bien María personifica el ideal de la virginidad, este ideal no es el de la virginidad monástica buscada por la humanidad caída al precio de la renuncia, la disciplina y el sufrimiento. Esto implica que ella no es un modelo para la imitación directa, pues la suya es la virginidad del Paraíso. Encarna el Paraíso perdido en su propia persona y provee acceso a él a través de su Hijo. Y es al Hijo a quien puede imitarse. De ahí que Bynum (1990, 1992) subraye que, en la Edad Media, tanto hombres como mujeres solían identificarse más frecuentemente con Cristo. Así, aquí se observa la *imitatio Christi*: en la imitación de Él, «inmaculado e inocente, Rey de los ángeles», las vírgenes se descubren «míseras» y con una pesada tarea.

En la estrofa 4 se le ruega a Cristo que busque «la piedra más preciosa en la putrefacción». Es interesante que Hildegard hable de las vírgenes como «piedras preciosas», nombre que suele atribuir a María. Esto se debe probablemente a la importancia que concedía Hildegard a la virginidad. Cristo descubre estas gemas inmersas en la «putrefacción», probablemente el pecado original si recordamos la estrofa 2.

Tras evocar la unión de estas vírgenes con Cristo en las estrofas 5-6 y cantar el anhelo por su Esposo en las estrofas 7-8, Hildegard evo-

ca en la estrofa 9 la victoria mariana. Es interesante notar que hay una suerte de ambigüedad respecto de qué figura de la Trinidad es la que aquí está presente: el «más poderoso león» suele referirse a Cristo[43], pero quien desciende al «palacio de la Virgen» puede ser tanto el Espíritu Santo como Cristo, quien se cobija en el útero de la Virgen para destruir «la muerte». En la estrofa siguiente, confirmando la tesis de que las monjas buscaban la *imitatio Christi*, se pide permanecer en Cristo, quien las apartó «de las fauces del diablo que sedujo a nuestro primer padre», consiguiendo así ser compañeras de la Virgen.

Este canto, quizás más que ningún otro texto de Hildegard, pertenece al medio emocional de los sermones de san Bernardo acerca del Cantar. Pero incluso esto no es el lamento de un alma apasionada, sino una *symphonia*. Sólo en su unidad y armonía las vírgenes de Cristo, como un coro, representan a la virgen *Ecclesia* (cf. Newman, *ibid.*).

67. *O PATER OMNIUM*
SYMPHONIA VIDUARUM

1 *O pater omnium*
et o rex et imperator gentium,
qui constituisti nos in costa prime matris,
que construxit nobis magnum casum erumpne,
et secute sumus illam in propria causa in exilio
sociantes nos illius dolori.

2 *O tu, nobilissime genitor,*
per summum studium currimus ad te
et per dilectissimam
atque per dulcissimam penitentiam,
que nobis per te venit,
anhelamus ad te
et post dolorem nostrum
devotissime amplectimur te.

3 *O gloriosissime*
et o pulcherrime Christe,
qui es resurrectio vite,
nos reliquimus propter te

43. Véase comentario al poema 32, *O successores*.

fertilem amorem coniunctionis
et comprehendimus te in superna karitate
et in virginea virga nativitatis tue
ac in altera vice copulate sumus tibi,
quam prius essemus secundum carnem.

4 *Adiuva nos perseverare*
et tecum gaudere
et a te numquam separari.

67. ¡TÚ, PADRE DE TODAS LAS COSAS!
SINFONÍA DE LAS VIUDAS

1 ¡[Tú], Padre de todas las cosas,
Rey y Emperador de los pueblos!,
que nos formaste de la costilla de la primera madre,
que nos edificó una gran caída en la aflicción
y nosotras la seguimos al exilio por nuestra propia voluntad
uniéndonos a su dolor.

2 ¡Tú, el más noble creador!
Con supremo celo corremos hacia ti
y por la más dilecta
y más dulce penitencia,
que nos viene de ti,
te anhelamos
y después de nuestro dolor
muy devotamente te abrazamos.

3 ¡Tú, Cristo,
el más glorioso y más hermoso,
eres la resurrección de la vida!
Por ti hemos abandonado
el fértil amor del matrimonio
y te hemos abrazado en la suprema caridad
y en el virginal vástago del cual tú naciste
y nos hemos unido a ti en otra condición,
que en la que antes estábamos por la carne.

4 Ayúdanos a perseverar
y a regocijarnos contigo
y a nunca separarnos de ti.

COMENTARIO

Esta sinfonía para las viudas es superficialmente paralela a la sinfonía de las vírgenes. Ambos grupos de mujeres han llegado a ser novias de Cristo, tal como se relata en *Scivias*:

> La virgen prometida a Mi Hijo Lo recibirá por Esposo, pues ha cerrado su cuerpo al hombre carnal y tiene así, en su Esposo, el sacerdocio y el entero ministerio de Mi altar, y con Él posee todas Sus riquezas. También la viuda puede ser llamada esposa de Mi Hijo si renuncia al varón carnal y huye bajo el refugio de Sus alas. Y así como el marido adora a su mujer, Mi Hijo abraza dulcemente a Sus esposas, que, amantes de la castidad, fervorosas corren hacia Él (*Sc* II.6.76).

De las viudas:

> Y a los seglares comunes los estimo como la carne, en la que se encuentra, asimismo, la de los castos pájaros: porque los que viven en el mundo según la carne engendran hijos, y entre ellos, sin embargo, hallarás también a los seguidores de la castidad, las viudas y cuantos se abstienen, que hacia los deseos celestiales vuelan por su afán de buena virtud (*Sc* II.5.37).

Pero como veíamos en el poema anterior, las vírgenes se han atrevido a tomar a Cristo como amante y novio; las viudas, en cambio, se acercan a Él más distantemente, como Señor, Emperador y Rey. Las vírgenes sienten y lamentan los efectos de la caída de Eva, pero las viudas han caído por su *propria causa*. Eva se recuerda aquí como *costa prime matris* —costilla de la primera madre—, que debemos leer como la costilla de Adán, el primer padre. La primera estrofa indica que ellas no sólo han heredado sino también imitado el pecado de Eva: «y nosotras la seguimos al exilio por nuestra propia voluntad».

Hildegard tenía puntos de vista ambivalentes acerca de la sexualidad y el matrimonio[44], pero esta canción se inclina hacia el aspecto negativo. Por una parte, el amor del matrimonio es «fértil» (estrofa 3), pero por otra es «dolor» (estrofa 2) —*dolor*, la misma palabra se emplea en la estrofa 1 para describir el castigo de Eva—. La penitencia, la cura de esta aflicción, es por contraste dulce y dilecta, las viudas han cambiado su matrimonio «según la carne» por una unión en «la

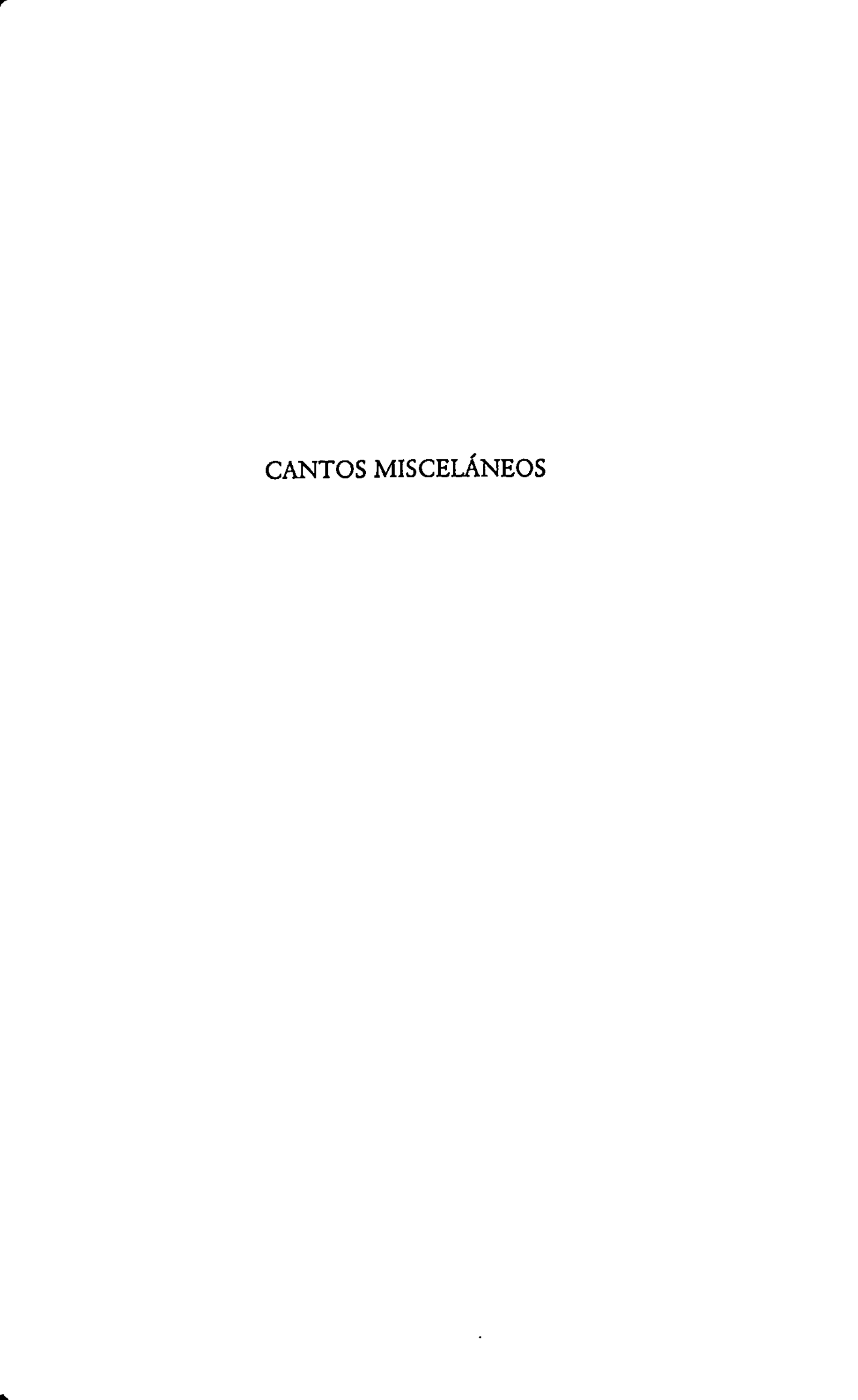
44. Cf. comentario al poema 14, *Cum processit factura*.

suprema caridad», que no sólo es más pura sino más dulce (cf. Newman 1998: 306). Así, las viudas se han unido a Cristo «en otra condición que en la que antes estábamos por la carne». Esto último evoca el poema 54, *O virga ac diadema*, en el cual se le pide a María: «Tú, resplandeciente, floreciste en otra condición que la de Adán cuando engendró a todo el género humano».

La última estrofa, donde se le pide ayuda a Cristo para perseverar y regocijarse con él, no difiere mayormente del tono del poema anterior.

El sentido de viudez monástica como una liberación del matrimonio, «con supremo celo corremos hacia ti [...] y después de nuestro dolor muy devotamente te abrazamos», se ha expresado incluso en el rito de consagración. Una virgen que se convierte en monja tiene que recibir su velo de las manos de un obispo, pero una viuda tenía derecho a colocarlo sobre su propia cabeza «porque ella es liberada de la ley del hombre»[45].

45. *Pontifical Romano-Germánico* citado por Newman, *ibid.*



CANTOS MISCELÁNEOS

68. *O FRONDENS VIRGA*

O frondens virga
in tua nobilitate stans,
sicut aurora procedit,
nunc gaude et letare
et nos debiles dignare
a mala consuetudine liberare
atque manum tuam porrige
ad erigendum nos.

68. ¡VÁSTAGO FRONDOSO!

¡Vástago frondoso!
que estás de pie en tu nobleza,
así como la aurora avanza,
ahora regocíjate y alégrate
y a nosotros los débiles
dígnate liberarnos
de nuestra culpa
y extiende tu mano
para levantarnos.

COMENTARIO

Esta antífona sálmica junto con el poema siguiente *Laus trinitati* son las únicas dos piezas que aparecen en el manuscrito *D*, pero no en el manuscrito *R* —más tardío—. Dronke ha sugerido que Hildegard escogió excluirlos por razones poéticas (cf. Newman 1998: 274). Este poema, como el 6, *O pastor animarum*, es una oración casi sin adornos de una clase rara en la *Symphonia*. Nótese la triple rima, en el latín, en las líneas 4-6.

Se retoma en este poema el motivo del árbol de Jesé, del cual María es un «vástago». Este motivo ya se ha tratado en los poemas 19, *O tu suavissima virga*, 53, *O virga mediatrix*, 54, *O virga ac diadema*, y 55, *O viridissima virga*. La comparación de la Virgen con la aurora que encontramos en la línea 3 es otro motivo común en Hildegard, tal como se descubre en los poemas 12, *Nunc aperuit*, y 54, *O virga ac*

diadema[1]. El ruego final «y a nosotros débiles dígnate liberarnos de nuestra culpa y extiende tu mano para levantarnos» evoca el poema 2, *O magne pater*, una oración al Padre que concluye «Y por tu nombre dígnate ayudarnos», y el himno 52, *O ignee spiritus*, dedicado al Espíritu Santo, que termina: «Ahora dígnate reunirnos a todos junto a ti y conducirnos hacia los rectos caminos». A «nuestra culpa» se refiere Hildegard al comentar las palabras de Ezequiel (18,30):

> Oh vosotros, hombres que hasta hoy yacíais en el pecado, recordad vuestro nombre cristiano, convertíos al camino de la salvación, y realizad una obra nueva en la fuente de la penitencia, vosotros que habéis cometido muchos crímenes, postrados en una ciénaga de vicios: así que levantaos de vuestras culpas, y la iniquidad que os envenenaba no os abismará en la ruina de la muerte: mirad que os habéis despojado de ella el día de vuestra salvación (*Sc* I.2.8).

Pero este ruego, expresado con imperativos de verbos deponentes (*letare*, *dignare*), no se detiene en el lamento de la culpa, sino que llama a María a alegrarse; hay que destacar que este llamamiento se enfatiza al utilizar los sinónimos «regocíjate» y «alégrate». La imagen final evoca a la Virgen, que está de pie, tendiendo su mano a la humanidad caída, levantando a los débiles.

69. *LAUS TRINITATI*

Laus trinitati,
que sonus et vita
ac creatrix omnium
in vita ipsorum est,
et que laus angelice turbe
et mirus splendor archanorum,
que hominibus ignota sunt,
est, et que in omnibus
vita est!

1. La utilización por parte de Hildegard de la palabra «aurora» para referirse a María se descubre también, si bien menos evidentemente, en el poema 41, *O nobilissima viriditas*. Para una discusión acabada acerca del sentido de la palabra «aurora» en la obra de Hildegard véase el comentario a la antífona 40, *O pulcre facies*. Al respecto, pueden considerarse además el poema 42, *Favus distillans*, y el comentario al responsorio 18, *O clarissima mater*.

69. ALABANZA A LA TRINIDAD

¡Alabanza a la Trinidad,
que es sonido y vida
y creadora de todas las creaturas
en su especie,
y es alabanza de la turba de ángeles
y maravilloso esplendor de los arcanos
que son desconocidos para los hombres
y en todos
ella es vida!

COMENTARIO

En la presente antífona votiva se alaba a la Trinidad[2]. Ahora bien, el tono de la alabanza de las líneas 2-4 —que designa a la Trinidad como «sonido y vida y creadora de todas las creaturas»— es el mismo que encontramos en la antífona 8, *Spiritus sanctus vivificans vita*, dedicado al Espíritu Santo. Vemos la reflexión por parte de la visionaria acerca de la Trinidad en *Scivias*:

> Así, ves una *luz muy esplendorosa* que sin sombra de quimera, defecto ni engaño, representa al Padre; y, en ella, *una forma humana del color del zafiro*, que, sin mancha de ofuscación, envidia o iniquidad, designa al Hijo, engendrado por el Padre antes de los siglos, según Su divinidad, pero después encarnado en el mundo, en el tiempo, según Su humanidad; *y ardía entera en un suave fuego rutilante*, fuego que, sin huella de aridez, mortalidad ni calígine, manifiesta al Espíritu Santo: por Él fue concebido, según la carne, el Hijo Único de Dios, nacido de una Virgen en el tiempo, que irradió en el mundo la luz de la claridad verdadera [...] Por tanto: no olvidarás, oh hombre, invocarme como un solo Dios en estas Tres Personas (*Sc* II.2.2-3).

Hildegard define también la Trinidad como figura al explicar las tres causas de la palabra humana:

> Por eso, así como en una sola palabra se hallan estas tres causas, también la Suprema Trinidad está en la Suprema Unidad. Y, al igual que en la piedra no existe ni obra el húmedo vigor sin la consistencia tangible y sin el fuego rutilante, ni la consistencia tangible sin el

2. Para una discusión extendida acerca de la Trinidad, véase comentario al poema 1, *O vis eternitatis.*

húmedo vigor y sin el fuego rutilante, ni el fuego rutilante sin el húmedo vigor y sin la consistencia tangible; y tal como la llama no existe ni obra el brillante fulgurar sin el vigor arrebolado y sin el aliento ígneo, ni el vigor arrebolado sin el brillante fulgurar y sin aliento ígneo, ni el aliento ígneo sin el brillante fulgurar y sin el vigor arrebolado; y a semejanza de la palabra en que no existe ni obra el sonido sin la fuerza y sin aliento, ni la fuerza sin el sonido y sin el aliento, ni el aliento sin el sonido y sin la fuerza, sino que están indivisiblemente unidos en su obrar, así también estas Tres Personas de la Trinidad verdadera subsisten, inseparables, en la Majestad de la Divinidad y no pueden escindirse (*Sc* II.2.7).

Luego, la poetisa considera a los ángeles como «esplendor de los arcanos que son desconocidos para los hombres». Este tema lo ha tratado más extensamente, y de manera acertada, en los poemas dedicados a los ángeles 21, *O gloriosissimi,* y 22, *O vos angeli.* Los arcanos de los que son esplendor los ángeles, y a los que los hombres no tienen acceso, pueden entenderse como el Dios uno y trino, tal como explica Hildegard en *Scivias*:

> [...] porque el Señor es en sus criaturas tan prodigioso, que no podrán confinarlo; tan secreto, que no deberán obstinarse en indagarlo con su ciencia o su percepción [...] (*Sc* III.7.1).

Asimismo, indica que la Trinidad, aun revelada, es insondable:

> [...] la gloria y el poder de la Trinidad son tan inefables, que la grandeza de Su majestad y la altura de Su divinidad sobrepasan cuanto la sabiduría de la mente humana pueda calibrar, por amplio que su ámbito sea o por mucho que se ensalce (*Sc* III.7.2).

A juicio de Newman (1998: 280), esta antífona votiva es uno de los poemas menos efectivos de Hildegard, redundante y gramaticalmente extraño. Esto se entiende si se considera que la oración final (líneas 8-9) repite las líneas 2-3, donde la Trinidad es concebida de modo similar a como la abadesa se refiere al Espíritu Santo.

70. *O VERBUM PATRIS*

O verbum patris,
tu lumen prime aurore
in circulo rote es
omnia in divina vi operans.

O tu prescientia dei,
omnia opera tua previdisti,
sicut voluisti,
ita ut in medio potentie tue latuit,
quia omnia prescivisti.

Et operatus es
quasi in similitudine rote
cuncta circuentis,
que inicium non accepit
nec in fine prostrata est.

70. ¡PALABRA DEL PADRE... !

¡Palabra del Padre,
tú eres la luz de la primera aurora,
en el círculo de una rueda
obrando en todo con divina potencia!

¡Tú, saber anticipado de Dios,
has previsto todas tus obras,
como has querido,
de modo que se ha ocultado en el centro de tu poder
todo lo que has conocido anticipadamente!

Y has obrado
a semejanza de una rueda,
que gira alrededor de todo,
lo que no ha tenido comienzo
ni tiende hacia un fin.

COMENTARIO

Esta canción que celebra la presciencia divina en la creación pertenece al mismo mundo de pensamiento que los poemas 1, *O vis eternitatis*, 4, *O virtus sapientie*, y 5, *O quam mirabilis*, lo que se manifiesta en el uso de un lenguaje similar (cf. Newman 1998: 317). La «primera aurora» de la línea 2 puede interpretarse como el comienzo de los tiempos. La palabra «aurora» en este sentido ha sido también utilizada en el poema 3, *O eterne deus*, en el que se le recuerda al Padre «cuando engendraste a tu Hijo en la aurora primera antes que a toda

creatura». La rueda[3], que se descubre en la primera y en la última estrofas (líneas 3 y 12), es un símbolo clásico para la eternidad. Hildegard utilizaba este símbolo frecuentemente, como en su carta a Eberhard, obispo de Bamberg:

> En el Padre habita la eternidad, esto es: a la eternidad del Padre no hay que quitarle ni añadirle nada, pues la eternidad habita a semejanza de la rueda que no tiene ni comienzo ni fin (Hildegard, citada por Cirlot 2001: 138).

Pero la rueda de este poema está girando, no es estática, pues muestra tanto la vitalidad como la atemporalidad de Dios, cargando toda la divinidad con «divina potencia».

La omnipotencia de Dios se presenta también en *Scivias*:

> Este *lucidísimo fuego* que ves representa al Dios Vivo y Omnipotente, cuyo clarísimo fulgor nunca ha sido oscurecido por la iniquidad; *inabarcable* es siempre, porque nada hay que pueda dividirlo ni en principio ni en fin, ni destello de la ciencia de sus criaturas capaz de aprehenderlo tal como es; *inextinguible* permanece pues es la plenitud que no conoce fin; y es *viviente todo*: nada hay oculto para Él, que desconozca; y *todo vida* porque cuanto vive recibe de Él la vida [...] (*Sc* II.1.1).

La segunda estrofa, en la que también se celebra la presciencia divina, destacada con los verbos latinos *previdere* —prever— y *prescire* —conocer anticipadamente—, evoca particularmente la antífona 5, *O quam mirabilis*, en la que se habla de la presciencia del corazón divino.

71. *O FILI DILECTISSIME*

O fili dilectissime,
quem genui in visceribus meis
de vi circueuntis rote
sancte divinitatis,
que me creavit
et omnia membra mea ordinavit
et in visceribus meis

3. Cf. comentarios a los poemas 23, *O spectabiles viri,* y 41, *O nobilissima viriditas.* Véanse también los poemas 60, *O Euchari, columba,* y 71, *O fili dilectissime.*

omne genus musicorum
in omnibus floribus tonorum constituit:

Nunc me et te,
o fili dulcissime,
multa turba virginum sequitur,
quas per adiutorium tuum
salvare dignare.

71. AMADÍSIMO HIJO

Amadísimo Hijo,
a quien engendré en mis entrañas
por la fuerza de la envolvente rueda
de la santa divinidad,
que me ha creado
y ha dispuesto todos mis miembros
y ha plantado en mis entrañas
toda clase de música
en toda multitud de tonos:

Ahora a mi y a ti,
dulcísimo Hijo,
una gran multitud de vírgenes nos sigue.
Dígnate salvarlas
por tu auxilio.

COMENTARIO

Éste es el único poema mariano en el que Hildegard emplea el diálogo directo o *prosopopeia*, poniendo las palabras en boca de la Virgen. La miscelánea[4] introduce la oración de María con una dirección escénica: *Ipsa enim ad filium suum sic de virginitate dicit* —ella habla así a su Hijo de la virginidad—. En la miscelánea este poema es seguido por las dos *symphoniae* para las vírgenes y las viudas (66 y 67), la oración 2, *O magne pater*, y el poema 72, *O factura dei*. Estas piezas juntas conforman la parte (c) de la miscelánea, que parecen formar una escena de un *sketch* dramático acerca de Eva, María y la Iglesia (cf. Newman 1998: 318).

4. Véase Introducción.

La imagen de la «envolvente rueda», que en el poema anterior *O verbum patris* denotaba la vitalidad y la atemporalidad de la potencia divina, sirve ahora para unir la creación y la Encarnación.

La música del vientre de María se puede comparar con el poema 56, *Ave, generosa*, donde Hildegard dice: «pues tu vientre tuvo el goce, cuando toda la sinfonía celestial resonó desde ti». Esta imagen sinfónica del vientre de María celebra como milagro la Encarnación.

Newman (1989: 181) indica que en esta invocación a Cristo la música, tal como la fragancia, es una sustancia inmaterial, que se levanta desde la tierra para ascender al cielo, llenando el aire con su presencia e induciendo al alma a la alabanza: María precede el coro de vírgenes, quienes siguen la música en la que se ha convertido ella misma. Mientras habita como *Caritas*[5] el centro de la «envolvente rueda», como *Sapientia*[6] ella está junto a Dios «como aprendiz», jugando «con la esfera de la tierra, y compartiendo mi alegría con los humanos» (Pro 8,31).

Se descubre en este poema, a diferencia de en los restantes dedicados a María en este *corpus*, a una Virgen maternal, que habla dulcemente a su Hijo. Esta cercanía puede compararse con la que logra expresar Hildegard en el poema 56 ya citado, en el que se presenta a María amamantando a su Hijo.

Puede agregarse a esto que la proximidad entre Madre e Hijo se revela también en su condición de vírgenes. Y a esta condición Hildegard liga la música celestial al comentar el versículo «Cantan un cántico nuevo delante del trono y delante de los cuatro Vivientes y de los Ancianos» (Ap 14,3):

> ¿Qué quiere decir esto? La buena voluntad de cuantos fieles abracen la castidad con noble intención y, por amor a Dios, conserven inmaculada su virginidad, prorrumpirá maravillosamente en alabanzas a su Creador. ¿Cómo? Mira que en la alborada de la virginidad, siempre unida al Hijo de Dios, late oculta una inmensa alabanza a la que ni afán terreno ni atadura de la ley podrán desafiar, y con gritos de júbilo canta un cántico celestial a la gloria del Señor (*Sc* II.5.8).

La divinidad plantando «toda clase de música en toda multitud de tonos» en las entrañas marianas puede entenderse, entonces, como instaurando el precepto de la virginidad. Pero es posible otra interpretación, no excluyente de la anterior: el regocijo por la Encarna-

5. Para *Caritas*, véase comentario a la antífona 9, *Karitas habundat.*
6. Para *Sapientia*, véase comentario a la antífona 4, *O virtus sapientie.*

ción lleva a Hildegard a concebir a Cristo como música en el vientre materno.

Se puede añadir que, si este poema fue hecho para ser cantado, las *floribus tonorum* —flores de los tonos, que aquí hemos traducido como «la multitud de tonos»— podrían referirse a las mismas monjas que cantaban (cf. Newman 1998). Éstas son las que siguen a la Virgen y a su Hijo y al precepto virginal que se ha instaurado con ellos.

Las últimas dos líneas, en las que María ruega por sus seguidoras, evocan particularmente el poema 2, *O magne pater*, que concluye: «Y por tu nombre dígnate ayudarnos».

72. *O FACTURA DEI*

O factura dei,
que es homo,
in magna sanctitate edificata es,
quia sancta divinitas in humilitate
celos penetravit.

O quam magna pietas est,
quod in limo terre
deitas claruit,
et quod angeli
deo ministrantes
deum in humanitate vident.

72. ¡OBRA DE DIOS...!

¡Obra de Dios
eres tú, hombre,
fuiste construida en gran santidad,
porque la santa divinidad humildemente
penetró los cielos!

¡Cuán gran piedad es
que la divinidad haya resplandecido
en el barro de la tierra,
y que los ángeles,
que sirven a Dios,
vean a Dios en su humanidad!

COMENTARIO

Este pequeño poema comienza con la expresión *factura dei*, que evoca la antífona 14, *Cum processit factura*, donde se habla de «la obra del dedo de Dios». Pero, a diferencia de esa antífona, donde la expresión se refiere claramente al hombre, aquí hay una cierta ambigüedad respecto al referente de la «obra de Dios», pues se recuerda tanto la creación primera, formada del «barro de la tierra» (línea 8), como al nuevo Adán, Jesús, que manifiesta «a Dios en su humanidad» (línea 11).

Como bien señala Newman (1998: 318), este poema recuerda la antífona 5, *O quam mirabilis*, en la que se canta: «Pues cuando Dios fijó la mirada en el rostro del hombre, al que modeló, reconoció toda su obra en esa intacta forma de hombre». Pero aquí se alude directamente al pasaje bíblico en el que el hombre es formado desde el barro, reelaborado por Hildegard en su *Scivias*:

> *Después, la misma llama, unida al fuego y su ardor, se extendió hacia una pequeña masa de tierra cenagosa que yacía en el fondo del aire*: fundadas las demás criaturas, la Palabra de Dios contempló, con la poderosa voluntad del Padre y el amor de la suprema dulzura, la pobre, quebradiza materia de la fragilidad humana, tierna y recia, de la que se procrearían los hombres, tanto buenos como réprobos, aún inmóvil en el abismo de un inerte y frío letargo, todavía no animada por el cálido soplo de la vida. *La calentó hasta transformarla en carne y sangre*: con la lozanía Le infundió el calor, porque la tierra es la materia carnal de los hombres, y con su savia los nutre como amamanta la madre a sus hijos. *Y, al soplar sobre ella, se irguió un hombre vivo*: por suprema virtud la animó y sacó, prodigiosamente, un hombre compuesto de cuerpo y alma (*Sc* II.1.7).

La piedad —según Dinzelbacher (1993: 619-620)— designa como concepto histórico-ético no sólo el sentimiento de una dependencia absoluta en la relación con Dios, sino también el comportamiento del hombre creyente con Dios y con su creación. Es éste el concepto de piedad que encontramos en la línea 6, que permite la promesa de la Encarnación, «Dios en su humanidad», la cual vuelve sagrada la creación original, acercando al hombre a Dios, incluso más que a los ángeles.

73. *O MAGNA RES*

1a *O magna res,*
que in nullo constituto latuit,
ita quod non est facta
nec creata ab ullo,
sed in ipsa permanet.

1b *O vita,*
que surrexisti in aurora,
in qua magnus rex sapientiam,
que in antiquo
apud virum sapientem fuit,
misericorditer manifestavit,
quia mulier per foramen antiqui perditoris
mortem intravit.

2a *O luctus, ach meror, he planctus,*
qui in muliere edificati sunt!

2b *O aurora, hec abluisti*
in forma prime coste.

3a *O feminea forma, soror sapientie,*
quam gloriosa es,
quoniam fortissima vita
in te surrexit,
quam mors numquam suffocabit.

3b *Te sapientia erexit,*
ita quod omnes creature
per te ornate sunt
in meliorem partem,
quam in primo acciperent.

73. ¡GRANDEZA...!

1a ¡Grandeza,
que en nada creado se ha ocultado,
de modo que no ha sido hecha
ni creada por nadie,
sino que en sí misma permanece!

1b ¡Vida,
que surgiste en la aurora,
en la cual el gran Rey
misericordiosamente manifestó la sabiduría
que de antiguo
fue del hombre sabio,
porque una mujer entró en la muerte
por la puerta del antiguo seductor!

2a ¡Oh aflicción, ah tristeza, ay lamento
que fueron construidos en esa mujer!

2b ¡[Tú], aurora, los lavaste
en la forma de la primera costilla!

3a ¡[Tú], forma de mujer, hermana de la sabiduría,
cuán gloriosa eres,
porque la más poderosa vida
a la que la muerte nunca sofocará
ha surgido en ti!

3b La sabiduría te ha levantado,
de modo que todas las creaturas
se han adornado en ti
de mejor manera
que lo que recibieron en un principio.

COMENTARIO

Newman (1989: 165-166) señala que este poema —por lo menos a partir de la estrofa 1b— se encuentra en el epílogo de la *Vita* de san Ruperto que escribió la abadesa, que toma la forma de una carta a sus hermanas espirituales.

Se descubre asimismo un parecido con la secuencia 54, *O virga ac diadema*. Si bien más corto y menos desarrollado que ese canto, este poema traza una trayectoria similar, evocando el secreto eterno de la Sabiduría en 1a, la *felix culpa*[7] de Eva (1b-2a), la aurora de salvación en María (2b-3a) y su papel como «hermana de la Sabiduría» al dar origen a una creación nueva y más justa (3b). Hildegard canta la *felix*

7. Cf. comentario a los poemas 10, *O splendidissima gemma*; 13, *Quia ergo femina*, y 16, *O quam magnum miraculum*.

culpa de Eva en varios de sus cantos marianos; así, en la antífona 16, *O quam magnum miraculum*, indica:

¡Qué gran felicidad hay también
en esta forma!,
porque la maldad,
que fluyó de la mujer,
una mujer después la limpió,
y construyó toda la más dulce fragancia de las virtudes,
y embelleció el cielo
más que lo que en otro tiempo alteró la tierra.

El lamento de 2b se asemeja mucho al que encontramos en la secuencia 54 ya mencionada: «¡Cuánto hay que lamentarse y dolerse, porque la tristeza en el pecado fluyó hacia la mujer por consejo de la serpiente!». La aurora, símbolo que hemos venido identificando a menudo con María[8], se advierte también en dicho poema:

¡Aurora!
De tu vientre
apareció un nuevo sol
que limpió
todos los pecados de Eva
y te produjo
una bendición mayor
que el daño que Eva había causado a los hombres.

Sólo 1b presenta dificultades en sus cláusulas relativas típicas. Dios es el «gran Rey», y el «hombre sabio»[9] es probablemente Salomón, el novio de *Sapientia*. La sabiduría que ha permanecido oculta en las profecías del Antiguo Testamento es ahora misericordiosamente manifestada a través de María (cf. Newman 1998: 318-319).

Entonces, en esta secuencia —que constituye una efectiva sinopsis del pensamiento sapiencial de Hildegard— se confunden los motivos de la predestinación de María y el de la *felix culpa*. Sólo aquí Hildegard utiliza el título mariano propio de «hermana de la sabiduría» (*soror sapientie*), evocando el Antiguo Testamento: «Hermánate con la sabiduría y emparenta con la inteligencia» (Pro 7,4). El libro de Proverbios era uno de los cuatro escritos atribuidos al rey Salomón, a

8. Cf. especialmente el comentario a la antífona 40, *O pulcre facies*.
9. En el poema 58, *O Bonifaci*, Hildegard llamaba a Bonifacio también «hombre sabio».

quien también se le atribuía la autoría del Cantar de los Cantares, y, como hemos visto, Hildegard identificaba a la hermana-novia en la canción de amor real con *Sapientia*. Si la Sabiduría era la consorte de Salomón, quien compuso la canción nupcial de Cristo y la Iglesia, la «hermana de la Sabiduría» es María, madre y consorte del «verdadero Salomón», Cristo (cf. Newman 1998).

Esta secuencia es el equivalente verbal de una Madonna romanesca, del tipo denominado «trono de la Sabiduría», en el que un Cristo hierático se sienta en la falda de María como un rey sobre su trono, aludiendo tipológicamente a Salomón y *Sapientia*. Hildegard indudablemente tendría que haber visto tales esculturas, que estaban por doquier en su tiempo. Majestuosas e impersonales como sus canciones, estas obras austeras a veces llevaban la inscripción *In gremio Matris residet Sapientia Patris*: En el seno de la Madre descansa la Sabiduría del Padre (cf. Newman 1989).

Podemos concluir que Hildegard, al cantar la *felix culpa*, va dibujando la posición mariana en la historia de la salvación teniendo como telón de fondo la figura de *Sapientia*. Es significativo que se recuerde constantemente que María es una mujer. Tal como la primera mujer, ella es también una *feminea forma* (3a) que lava la aflicción, la tristeza y el lamento «en la forma de la primera costilla», imagen (*costa prime matris*) que la abadesa utilizara en la sinfonía de las viudas 67, *O pater omnium,* para designar a Eva. Y tal vez Hildegard quería decir que la forma de mujer, no sólo María, era la «hermana de la sabiduría» y que ya en Eva se vislumbraba a María.

BIBLIOGRAFÍA

Betz, O. (1996), *Hildegard von Bingen: Gestalt und Werk*, Kösel, München.

Biedermann, H. (1996), *Diccionario de símbolos*, Paidós, Barcelona.

Bingen, Hildegard de (1855), Sanctae Hildegardis abbatissae *Opera Omnia*, en *Patrologiae cursus completus*: Series Latina 197. Accurante J. P. Migne, 1941.

Bingen, Hildegard de, *Epistolarium*, Pars Prima I-XC, *Corpus Christianorum*, Continuatio Medievalis XCI, Brepols, Turnhout.

Bingen, Hildegard de (1978), *Vita sancti Ruperti*, en Sanctae Hildegardis abbatissae *Opera Omnia*, en *Patrologiae cursus completus*: Series Latina 197. Accurante J. P. Migne, Brepols, Turnhout.

Bingen, Hildegard de (1978), *Vita sancti Disibodi*, en Sanctae Hildegardis abbatissae *Opera Omnia*, en *Patrologia Latina* Tomus 197. Accurante J. P. Migne, Brepols, Turnhout.

Bingen, Hildegard de (1978), *Scivias*. Edidit Adelgundis Führkötter O.S.B., collaborante Angela Carlevaris O.S.B., *Corpus Christianorum*, Continuatio Medievalis, XLIII A, Brepols, Turnhout.

Bingen, Hildegard de (1978), *Scivias*. Edidit Adelgundis Führkötter O.S.B., collaborante Angela Carlevaris O.S.B., *Corpus Christianorum*, Continuatio Medievalis, XLIII, Brepols, Turnhout.

Bingen, Hildegard de (1986), *Ordo virtutum*. Editado por P. Dronke en *Poetic Individuality in the Middle Ages*, Westfield College, London.

Bingen, Hildegard de (1995), *Liber Vite Meritorum*. Edidit Angela Carlevaris O.S.B., *Corpus Christianorum*, Continuatio Medievalis, XC, Brepols, Turnhout.

Bingen, Hildegard de (1995), *Symphonia*, ed. de W. Berschin y H. Schipperges, Lambert Schneider, Frankfurt a. M.

Bingen, Hildegard de (1996), *Liber Divinorum operum*. Cura et Studio A. Derolez et P. Dronke, *Corpus Christianorum*, Continuatio Medievalis, XCII, Brepols, Turnhout.

Bingen, Hildegard de (1998), *Physica*, trad. de Priscilla Throop, Healing Arts Press, Vermont.
Bingen, Hildegard de (1999), *Scivias*, trad. de A. Castro Zafra y M. Castro, Trotta, Madrid.
Broze, M. y Talon, Ph. (trads.) y Oesterreicher-Mollwo, M. (ed.) (1990), *Petit dicctionaire des symboles*, Brepols, Turnhout.
Bynum, C. W. (1984), *Jesus as Mother. Studies in the Spirituality of the High Middle Ages*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London.
Bynum, C. W. (1988), *Holy Feast and Holy Fast. The Religious Significance of Food to medieval Women*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London.
Bynum, C. W. (1990), «El cuerpo femenino y la práctica religiosa en la baja Edad Media», en M. Feher, R. Nadaff y N. Tazi (eds.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano* I, Taurus, Madrid, pp. 163-225.
Bynum, C. W. (1992), *Fragmentation and Redemption: Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*, Zone Books, New York.
Casquero, M. A. y Oroz, J. (1997), *Lírica latina medieval* II, BAC, Madrid.
Charbonneau-Lassay, L. (1996), *El Bestiario de Cristo* I, Olañeta, Barcelona.
Charbonneau-Lassay, L. (1997), *El Bestiario de Cristo* II, Olañeta, Barcelona.
Chevalier, J. (1988), *Diccionario de símbolos*, Herder, Barcelona.
Cirlot, J. E. (1997), *Diccionario de símbolos*, Siruela, Madrid.
Cirlot, V. (2001), *Vida y visiones de Hildegard von Bingen*, Siruela, Madrid.
Coomaraswamy, A. K. (1980), *El tiempo y la eternidad*, Taurus, Madrid.
Curtius, E. R. (1975), *Literatura europea y Edad Media latina*, FCE, México.
Davy, M. M. (1964), *Initiation à la Symbolique Romane (XII[e] Siècle)*, Flammarion, Paris.
De Champeaux-Sterckz (1992), *Introducción a los símbolos*, Encuentro, Madrid.
Deploige, J. (1999), «Intériorisation réligieuse et propagande hagiographique dans les Pays-Bas méridionaux du 11[e] au 13[e] siècle»: *Revue d'Historie Ecclésiastique* (Louvain) XCIV/3-4, pp. 808-831.
Derolez, A. (1998), «The Manuscript transmission of Hildegard's Writing», en Ch. Burnett y P. Dronke (eds.), *Hildegard of Bingen. The Context of her Thought and Art*, The Warburg Institute, London.
Dinzelbacher, P. (1993), *Dictionnaire de la mystique*, Brepols, Turnhout.
Dronke, P. (1969-1970), «The Composition of Hildegard of Bingen's Symphonia»: *Sacris Erudiri* 19, pp. 381-393.
Dronke, P. (1986), *Poetic Individuality in the Middle Ages*, Westfield College, London.
Dronke, P. (1995), *Las escritoras de la Edad Media*, Drakontos, Barcelona.
Dronke, P. (2000), «Hildegard's Inventions», en A. Haverkamp (ed.), *Hildegard von Bingen in ihrem historischen Umfeld*, (*Internationaler wissenschaftlicher Kongreß zum 900jährigen Jubliläum*, Mainz, pp. 299-319.
Echternach, Th. von (1993), *Vita Sanctae Hildegardis*. Cura et Studio Monicae Klaes, *Corpus Christianorum*, Continuatio Medievalis, CXXVI, Brepols, Turnhout.

Eicher, P. (1989), *Diccionario de conceptos teológicos* I, Herder, Barcelona.
Eicher, P. (1990), *Diccionario de conceptos teológicos* II, Herder, Barcelona.
Fassler, M. (1998), «Composer and Dramatist: Melodious Singing and the Freshness of Remorse», en B. Newman (ed.), *Voice of the Living Light*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London, pp. 149-175.
Flanagan, S. (1990), *Hildegard of Bingen: A visionary life*, Barnes & Noble, New York.
Flavio Josefo (1961), *Antigüedades judías*, en *Obras completas* III, Acervo Cultura, Buenos Aires.
Flisfisch, M.ª I. (1999), «Eva-María: ¿Una relación de oposición o de identificación? (Hildegard de Bingen, *Symphonia*, Antífonas 10-16)», en *Coloquio Mujeres de la Edad Media: Escritura, Visión, Ciencia*, Santiago de Chile, pp. 67-70.
Flisfisch, M.ª I., Fuentes, Í., Góngora, M.ª E. y Meli, B. (1997), «O virga ac diadema purpurae regis. Hildegard von Bingen»: *Nomadías* (Santiago de Chile), 2, pp. 59-68.
Fuentes, Í. (1999), «La música en la *Symphonia* de Hildegard von Bingen», en *Coloquio Mujeres de la Edad Media: Escritura, Visión, Ciencia*, Santiago de Chile, pp. 79-87.
Fuentes, Í. y Ortúzar, M.ª J. (2003), «Música e Historia en Hildegard von Bingen»: *Revista Chilena de Literatura*, 62, pp. 145-163.
Góngora, M.ª E. (1999), «Hildegard von Bingen: O Virtus Sapientiae», en *Coloquio Mujeres de la Edad Media: Escritura, Visión, Ciencia*, Santiago de Chile, pp. 71-74.
Góngora, M.ª E. (2000), «La obra lírica de Hildegard de Bingen (1098-1179). Una introducción a la *Symphonia armonie celestium revelationum*»: *Revista Chilena de Literatura*, 57, pp. 5-20.
Heene, K. (1997), *The Legacy of Paradise: Marriage, Motherhood and Woman in Carolingian Edifying Literature*, Peter Lang, Frankfurt a. M.
Hermas (1995), *El Pastor*, introducción, traducción y notas de J. J. Ayán Calvo, Ciudad Nueva, Madrid.
Hoppin, R. H. (1978), *Medieval Music*, Norton, New York.
Le Goff, J. (1986), *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Gedisa, Barcelona.
Léon-Dufour, X., Duplacy, J., George, A., Grelot, P., Guillet, J. y Lacan, M.-F. (1993), *Vocabulario de teología bíblica* [1966], Herder, Barcelona.
Lujuán, J. (1991), *Concordancias del Nuevo Testamento*, Herder, Barcelona.
Marcos Casquero, M. y Oroz Oreta, J. (eds.) (1997), *Lírica latina medieval* II, BAC, Madrid.
Martínez, P., Hidalgo, P. y Ortúzar, M.ª J. (1999), «Bestiario y simbolismo en el Poema 62 de la *Symphonia*», en *Coloquio Mujeres de la Edad Media: Escritura, Visión, Ciencia*, Santiago de Chile, pp. 89-96.
Meli, B. (1999), «Ursula, Virginitas y Ecclesia», en *Coloquio Mujeres de la Edad Media: Escritura, Visión, Ciencia*, Santiago de Chile.
Newman, B. (1989), *Sister of Wisdom: St. Hildegard's Theology of the Feminine*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London.

Newman, B. (1998 [1988]), *Symphonia*, Cornell University Press, New York.
Newman, B. (1998), *Voice of the Living Light*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London.
Niermeyer, J. F. (1997), *Mediae Latinitatis Lexicon Minus*, Brill, Leiden.
Nueva Biblia de Jerusalén (1998), Desclée de Brouwer, Bilbao.
Ortúzar, M.ª J. (2001), «De gustu pomi o el sabor del pecado»: *Cyber humanitatis* 19, www.uchile.cl/cyberhumani/cyber19/index.html.
Oesterreicher-Mollwo (1992), *Petit dictionnaire des symboles*, Brepols, Turnhout.
Pernoud, R. (1998), *Hildegarda de Bingen: Una conciencia inspirada del siglo XII*, Paidós, Barcelona.
Rager, C. (1994), *Dictionnaire de sujets mythologiques*, Brepols.
Reese, G. (1989), *La música en la Edad Media*, Alianza, Madrid.
Righetti, M. (1955), *Historia de la liturgia* I, BAC, Madrid.
Righetti, M. (1956), *Historia de la liturgia* II, BAC, Madrid.
Rorem, P. (1984), *Biblical and Liturgical Symbols within the Pseudo-Dyonisian Synthesis*, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, Toronto.
Salisbury, J. (1991), *Padres de la Iglesia; vírgenes independientes*, TM Editores, Bogotá.
Schlager, K. (1998), «Die Sequenz als Lehrstück. Die Melodien der Hildegard von Bingen zwischen Inspiration und Redaktion», en E. Forster (ed.), *Hildegard von Bingen, Prophetin durch die Zeiten, zum 900 Geburtstag*, Herder, Freiburg/Basel/Wien, pp. 296-312.
Schmitt, J.-C. (1984), «La fabrique des saints»: *Annales ESC* 39, pp. 286-300.
Schrader, M. y Führkötter, A. (1956), *Die Echtheit des Scrifttums der heiligen Hildegard von Bingen*, Köln/Graz.
Silvas, A. (1999), *Jutta & Hildegard: The Biographical Sources*, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania.
Stevens, J. (1998), «The Musical Individuality of Hildegard's Songs: A Liturgical Shadowland», en Ch. Burnett y P. Dronke (eds.), *Hildegard of Bingen. The Context of her Thought and Art*, The Warburg Institute, London.
Thornton, B. (1998), «Zur Metaphysik der Musik. Der Ausdruckgehalt der Modi und die musikalischen Werke Hildegards von Bingen», en E. Forster (ed.), *Hildegard von Bingen, Prophetin durch die Zeiten, zum 900 Geburtstag*, Herder, Freiburg/Basel/Wien, pp. 326-329.
Vizmanos, F. B. de (1949), *Las vírgenes cristianas de la Iglesia primitiva. Estudio histórico-ideológico seguido de una antología de tratados sobre la virginidad*, BAC, Madrid.
Vorágine, J. de (1935), *La Légende Dorée*, trad. de T. de Wyzewa, Librairie Académique Perrin Éditeur, Paris.
Weeks, A. (1993), *German Mysticism: from Hildegard of Bingen to Ludwig Wittgenstein*, State University of New York Press, Albany.

OTROS TÍTULOS

HILDEGARDA DE BINGEN
Scivias: Conoce los caminos

HADEWIJCH DE AMBERES
El lenguaje del deseo. Poemas

JULIANA DE NORWICH
Libro de visiones y revelaciones

PABLO BENEITO (EDITOR)
Mujeres de luz. La mística femenina,
lo femenino en la mística

JUAN MARTÍN VELASCO
El fenómeno místico

CENTRO INTERNACIONAL DE ESTUDIOS MÍSTICOS
La mística en el siglo XXI

LUCE LÓPEZ-BARALT
Asedios a lo indecible
San Juan de la Cruz canta al éxtasis transformante

LUCE LÓPEZ-BARALT Y LORENZO PIERA (EDITORES)
El sol a medianoche. La experiencia mística:
tradición y actualidad

AL-NURI DE BAGDAD
Moradas de los corazones

SIHABODDIN YAHYA SOHRAVARDI
El encuentro con el ángel

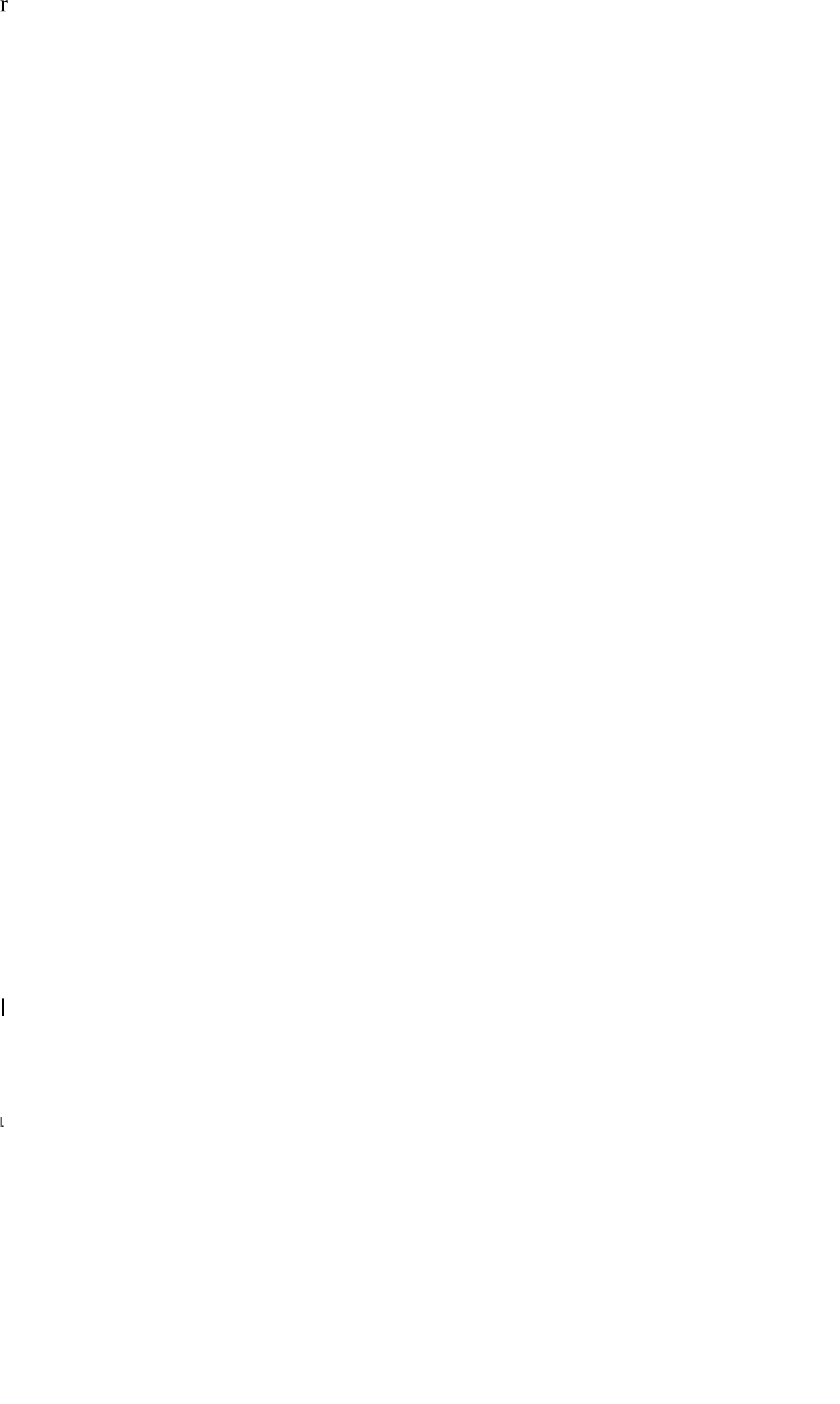
LOUIS MASSIGNON
Ciencia de la compasión. Escritos sobre el Islam, el lenguaje místico y la fe abrahámica

ANNEMARIE SCHIMMEL
Las dimensiones místicas del Islam

HENRY CORBIN
Templo y contemplación. Ensayos sobre el Islam iranio

JUAN PEDRO MONFERRER (EDITOR)
Apócrifos árabes cristianos

PILAR GONZÁLEZ CASADO (EDITORA)
La dormición de la Virgen. Cinco relatos árabes




open
access


ISBN 84 - 8164 - 644 - X
9 788481 646443